

# **A intermedialidade entre Teatro e Cinema na obra de Alejandro Jodorowsky**

**Tiago Malafaia Marques da Silva**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

**Setembro, 2019**

# **A intermidialidade entre Teatro e Cinema na obra de Alejandro Jodorowsky**

**Tiago Malafaia Marques da Silva**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

**Setembro, 2019**

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

A orientadora,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

*Dedico esta dissertação as minhas avós, Elvira e Wanyr,  
Eterna fonte de amor e força.*

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a minha família, em especial aos meus pais, Wania, Daniel, Ângela e Luís, por todo amor, suporte, confiança e carinho depositados em mim ao longo desses anos e em especial, a essa jornada em Lisboa. Tenho certeza de que não teria conseguido chegar onde cheguei sem eles. A Carolina, Rodrigo, Joana e Nadja, por expandirem tanto o meu coração, que mesmo de longe ainda bate forte por eles. Vê-los crescendo é um privilégio diário.

A Sílvia Pinto Coelho, por aceitar essa loucura de ter sido minha orientadora neste processo, pelas indicações certas e pela paciência de lidar com toda a ansiedade que veio junto ao processo.

Ao Coordenador do Departamento de Artes Cénicas, Paulo Filipe Monteiro, por todo o apoio desde o princípio dessa jornada.

Aos professores Renato Ferracini, João Garcia Miguel, Paula Gomes Ribeiro, Maria Teresa Bastos, David Herman, Eric Nielsen e Nara Keiserman por me ensinarem muito além do conteúdo de sala de aula, me inspirando sempre para ir além também.

Aos meus amigos e amigas que também fazem parte da minha família, em especial, Esther Silva, Marcos Marques, Silvio Nunes, Mariana Braga, Mariana Vasconcelos, Dani Lemes, Marcelo Molinos, Leonie Hoh, Rodrigo Viegas, Isabel van der Linden, Laís Lamarca, Gabriela Lojo, Kiyoshi Ikeda, Matías Palma, Isadora Britto, Helena Rodrigues, Jasmin Patacho e Priscila Vergniaud.

Aos meus colegas de mestrado, em especial Valéria, Almir, Alexandre, Bruno, Miriam e Daniela M. pelo apoio, companheirismo, conversas, trocas e incentivos.

Aos professores que passaram pela minha vida. Não tenho como agradecer o quanto eu aprendi e fui inspirado por suas aulas.

Ao Alejandro Jodorowsky, por me ensinar e me inspirar imenso.

Por fim, quero agradecer a todos que acreditaram em mim e me inspiraram tanto para vir até aqui e fazer esse trabalho.

# **A intermedialidade entre Teatro e Cinema na obra de Alejandro Jodorowsky**

## **RESUMO:**

Esta dissertação tem como objetivo analisar as características intermediais entre Teatro e Cinema na obra do artista Alejandro Jodorowsky, usando duas obras suas como base: a peça teatral *Ópera Pánica* (2001) e o longa metragem *Poesía Sin Fin* (2017). Para este estudo, utilizarei o conceito de intermedialidade proposto por Dick Higgins e Claus Clüver, além de analisar questões contemporâneas e históricas que influenciaram a própria linguagem artística, singular e múltipla de Jodorowsky.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intermedialidade, Jodorowsky, Teatro, Cinema, Hibridismo, Linguagem artística, Drama.

# **The intermediality of Theater and Cinema in the work of Alejandro Jodorowsky**

## **ABSTRACT:**

The present dissertation aims to analyze the intermedial characteristics of Theater and Cinema in the work of the artist Alejandro Jodorowsky, starting from two of his works: *Opera Pánica* (2001) and the feature film *Poesía Sin Fin* (2017). For this study, I will use the concept of intermediality as defined by Dick Higgins and Claus Clüver, and analyze contemporary and historical issues that influenced Jodorowsky's own unique and multiple artistic language.

**KEYWORDS:** Intermediality, Jodorowsky, Theater, Cinema, Hybridism, Language Arts, Drama



## Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
1. Jodorowsky e a dança da intermedialidade .....	13
1.1 - Intermedialidade .....	13
1.2 - Jodorowsky - Um Artista <i>Pánico</i> .....	19
1.3 - Jodorowsky e suas colaborações.....	21
1.4 - Movimento <i>Pánico</i> .....	25
2. O cinema vai ao teatro .....	28
2.1 - Poesia Sin Fin.....	34
3. O teatro vai ao cinema.....	47
3.1 - Ópera Pánica .....	52
CONCLUSÃO .....	66
REFERÊNCIAS .....	69

## INTRODUÇÃO

Alejandro Jodorowsky, nascido no dia 17 de fevereiro de 1929 em Tocopilla, no Chile, utiliza a intermedialidade de linguagens artísticas variadas na sua obra, como suporte e potencializador de novos discursos no exercício de sua poética artística como choque por algo diferente, mas também como um facilitador cênico. Essa ambiguidade de linguagem intermedial do autor é marcante e presente em toda a sua obra, porém a ideia é analisar esse aspecto específico entre a linguagem teatral no cinema e o caminho inverso, com a arte cinematográfica no teatro.

Para esta dissertação, desenvolveremos o seguinte método de análise comparativa entre duas obras do autor, uma peça teatral e um longa-metragem. Duas obras diferentes, realizadas em momentos diferentes da vida do artista e que apresentam tanto características de linguagem teatral, como características de linguagem cinematográfica. Para este estudo, utilizarei o conceito de intermedialidade de Dick Higgins e de Claus Clüver, distinguindo-os de outros conceitos potencialmente úteis como Hibridismo, Teatro expandido, Cinema expandido e transmedialidade, pois consideramos que o termo Intermedialidade cobre melhor o espectro sob o tema proposto; mas ainda assim, considerando os temas anteriormente apresentados como possíveis caminhos e abordagens para este trabalho.

Estruturalmente, a dissertação contará com três capítulos. O primeiro será uma análise da vida e obra do autor, focando principalmente nas obras teatrais e cinematográficas. Na segunda parte deste capítulo introdutório, irei focar a questão da intermedialidade e na forma como ela é apresentada, principalmente na arte do mundo contemporâneo onde elementos como a globalização estão tão presentes no nosso dia a dia, além de questões históricas, teóricas e metodológicas sobre o tema.

No segundo capítulo irei analisar a obra *Poesia Sin Fin*, filme mais recente do artista, lançado em 2016 e suas características intermediais, sendo uma obra cinematográfica, que utiliza muito a linguagem teatral. No terceiro capítulo irei analisar outra obra do autor; a peça *Ópera Pánica*, fazendo o caminho inverso e analisando as características cinematográficas em uma obra

teatral, utilizando conceitos como cena expandida e elaborando possíveis caminhos de adaptação para o cinema. Jodorowsky utiliza essa relação híbrida entre teatro e cinema de forma consciente e constante ao longo de seu trabalho, porém nestas duas obras essa característica se destaca de forma mais marcante.

Jodorowsky é um artista que trabalha com diversas linguagens artísticas. Começou sua carreira como poeta e ator de teatro, migrou para a atividade de argumentista e realização no cinema e hoje tem seu trabalho reconhecido como performer, pintor, argumentista de banda desenhada, tarólogo e psicomago. O foco desta dissertação será em duas das muitas linguagens com as quais o artista chileno trabalha: Teatro e Cinema; percebendo as ligações intermédias entre as referidas linguagens. Pretende-se observar como o artista se utiliza das semelhanças e diferenças entre essas linguagens, para potencializar a sua poética pessoal. Apesar de nascido no Chile, Jodorowsky desenvolveu sua trajetória artística tanto a partir da experimentação de diversas expressões, como por sua opção em ser um artista nômade, logo no princípio de sua carreira.

Entre seus trabalhos e cooperações com outros artistas na fase formativa de sua carreira, devem ser citados seus estudos de mímica com Étienne Decroux, logo em sua primeira parada em Paris, onde também conheceu e trabalhou com Marcel Marceau, juntando-se à sua companhia como argumentista e encenador. Com a companhia do mímico francês visitou diversos países. No México Jodorowsky fez a sua segunda parada, aprofundando seu trabalho como encenador teatral e realizador cinematográfico.

Para esta dissertação, o trabalho mais relevante neste período de sua carreira, foi a criação do *Movimento Pánico* em 1962, junto com o pintor e ator francês Roland Topor e o dramaturgo espanhol Fernando Arrabal. As características artísticas desse movimento, aliadas à força de Arrabal, que na época já era muito reconhecido por seus livros e peças teatrais, serviram como uma espécie de “incubadora” para a arte e a criação de Jodorowsky, que buscava trabalhar com um jogo de oposições: amor e ódio, violência e paz, razão e loucura ou comédia e drama. Essa exploração para além dos limites previamente estabelecidos ficou muito clara ao transpor a peça teatral *Fando y Lis* de Arrabal, para a linguagem cinematográfica, em 1968. Esse exercício

de intermedialidade do artista chileno resultou em uma obra bastante controversa até os dias de hoje. Sua estreia causou furor no Festival de Cinema de Acapulco, onde Jodorowsky teve que deixar a sala de exibição escoltado, fugindo do público pelos fundos. O filme foi banido do México logo em seguida. O Movimento Pánico e suas obras “pós-pánicas” como a peça *Ópera Pánica* (2001) foram muito relevantes na vida e na obra do artista e suas raízes têm ramificações que claramente influenciam até os dias de hoje na sua arte, como podemos perceber no seu longa-metragem mais recente *Poesia Sin Fin* (2016).

O filme *Poesia Sin Fin* conta com uma teatralidade muito presente, principalmente na interpretação dos atores, na apresentação dos cenários e locações, na fotografia do filme, além de questões mais aparentes, como a utilização de contrarregras em cena, algo que até dentro da linguagem teatral é usado com uma certa cautela. Outra característica em que vou me aprofundar melhor, no segundo capítulo, é - a mesma atriz que interpreta a mãe, também interpreta a primeira paixão de Jodorowsky, algo muito mais comum de se ver em uma montagem teatral do que nos cinemas.

Já na peça teatral *Ópera Pánica*, as relações de intermedialidade com o cinema são menos aparentes, mas ainda assim muito presentes. Isso fica evidente no simples ato de ler a peça, depois de ter visto algum dos filmes do autor. A própria estética cinematográfica e artística de Jodorowsky é a chave para se pensar nesta peça teatral como uma obra intermediática, abrindo assim um leque de possíveis caminhos a serem seguidos.

Essa dissertação é o resultado de uma pesquisa de três anos sobre a obra intermediática de um filho de imigrantes ucranianos radicados no Chile, que saiu de seu país natal, em busca de *Estranja, a terra dos estrangeiros*, que viveu de poesia e que só sabe ser artista; talvez a sua característica mais intermediática seja a de ser um artista que manipula múltiplas linguagens artísticas, com uma trajetória rica e singular.

# 1. Jodorowsky e a dança da intermedialidade

## 1.1 - Intermedialidade

Intermedialidade é o estudo sobre as interseções entre duas ou mais formas de mídias, que formam assim um híbrido das mídias anteriores. Nesta parte inicial do primeiro capítulo irei debater sobre o conceito de Intermedialidade, focando principalmente, o estudo sob a conjunção destas formas midiáticas, sem me alongar no conceito de mídia, já que para este trabalho, o termo indica uma linguagem artística própria. Logo, debater sobre a intermedialidade significa debater sobre a interação entre diferentes tipos de linguagens artísticas, criando algo novo e/ou uma evolução ou sequência de algo já pré-estabelecido.

Intermedialidade é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias. (CLÜVER, 2007, p. 9)

O estudo sobre a Intermedialidade, ou pelo menos o conceito de intermedialidade, é algo recente, datando as primeiras designações com este nome na década de 1960, com o poeta, compositor e teórico canadense Dick Higgins. Higgins foi um dos membros mais proeminentes do movimento artístico *Fluxus*, o grupo “antiarte” cujos membros tinham como força motora justamente a intermedialidade entre as Artes Visuais, Música e Literatura, e criado por o americano John Cage, compositor, escritor, músico e teórico.

O conceito de separação entre as mídias surge no Renascimento. A ideia de que a pintura é feita de tinta sobre tela ou que a escultura não deve ser pintada parece característica do tipo de pensamento social - categorizando e dividindo a sociedade em nobreza com as suas várias subdivisões, gentios, artesãos, servos e trabalhadores sem-terra - ao que nós chamamos de conceito feudal da Grande Cadeia do Ser. Essa abordagem essencialmente mecanicista

continua a ser relevante através das duas primeiras revoluções industriais, apenas terminadas, e no presente de automação, que constitui, de fato, uma terceira revolução. Contudo, os problemas sociais que caracterizam a nossa época, em oposição aos problemas políticos, não permitem mais uma abordagem compartimentada. Nós estamos nos aproximando do nascimento de uma sociedade sem classes, em que a separação em categorias rígidas é absolutamente irrelevante. (HIGGINS, 2017, p. 41)

No livro-coletânea “Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea Volume II”, lançado em 2012 pela UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais no Brasil e organizado por Thaís Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira, temos acesso a uma série de artigos publicados sobre Intermedialidade ao longo dos anos. No volume são incluídos dois artigos “irmãos” de Dick Higgins chamados de “Intermídia”: o primeiro artigo foi lançado em 1965 e no segundo, uma sequência direta em 1981, o teórico debate de forma mais aprofundada o tema, inclusive citando o autor Samuel Taylor Coleridge como o primeiro a usar o termo “Intermídia” já com o sentido contemporâneo, em 1812.

Temos observado a intermídia no teatro e nas artes visuais, no *happening* e em certas variedades de construção física. (...) Contudo, eu gostaria de sugerir que o uso de intermídia seja mais ou menos universal através das belas artes, desde que a continuidade, ao invés da categorização, seja a marca dessa nova mentalidade. (HIGGINS, 2017, p. 45)

Neste mesmo artigo, Higgins refere que a “intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos” e que apesar ela ter sido rotulada como “formalista” e “antipopular”, “ela ainda permanece como uma possibilidade onde quer que haja o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes”. (HIGGINS 48)

Gene Youngblood, teórico e crítico de cinema norte-americano, fala em seu livro *Expanded Cinema* sobre a intermedialidade e o conceito de Cinema Expandido. No livro, Youngblood cita diferentes artistas, conceitos, obras e linguagens artísticas, funcionando mais como um diálogo sobre a arte no mundo atual, do que tentando chegar a uma verdade absoluta sobre a mesma. O autor, que também é jornalista, faz uma detalhada pesquisa histórica e social para falar sobre a evolução da arte até os dias de hoje, colocando questões socioeconômicas

contemporâneas como a evolução da televisão enquanto uma forma de popularização do drama, que eventualmente causou uma certa banalização da classe artística, colocando a arte como algo “elitizado”.

Através de Duchamp, Cage e Warhol, por exemplo, redescobrimos a arte no antigo sentido platônico, no qual não há diferença entre o estético e o mundano. Embora esses homens certamente cumpram uma função de vanguarda na sociedade atual, eles de fato se ajustam à definição de arte mais universal e duradoura. Se eles foram rejeitados como artistas pela maioria de nossos cidadãos, é porque fomos condicionados por um sistema econômico no qual as preocupações estéticas devem assumir uma posição secundária para que o sistema possa sobreviver. Assim, a arte é separada da experiência comum e é estabelecida uma hierarquia de elite, o que parece natural para todos os envolvidos na luta econômica. (YOUNGBLOOD, 2001. p. 66)

A grande maioria dos estudos sobre a intermedialidade se dão pelo campo da comunicação, e não pelo campo das artes. Logo, o principal debate nesta área é sobre o que é e o que não é mídia. Lendo sobre esse debate, me deparei com a mesma questão para com a arte. O que é arte? E, principalmente, o que é que não é arte? Obras dadaístas como *Roda de Bicicleta* do escultor francês Marcel Duchamp e obras de Pop Art, como *Latas de Sopa Campbell*, de Andy Warhol, pintor norte-americano, são obras completamente distintas, mas interconectadas, e me atrevo a dizer, criadas, para este debate sobre a arte.

A “rede” da intermedialidade fez de todos nós artistas por proximidade. Uma década assistindo televisão é igual a um curso abrangente de atuação dramática, escrita e filmagem. Comprimidos em doses tão constantes e massivas, que começamos a ver os métodos e clichês com mais clareza; a mística se foi - quase poderíamos fazer isso sozinhos. Infelizmente, muitos de nós fazemos exatamente isso: daí o excesso de talento sub medíocre na indústria do entretenimento. Paradoxalmente, esse fenômeno traz consigo o potencial de finalmente libertar o cinema de seu cordão umbilical com o teatro e a literatura, pois força o cinema a se expandir em áreas cada vez mais complexas da linguagem e da experiência. (...) De uma perspectiva mais imediatista, no entanto, é bastante lamentável. Vivemos em uma era de hiperconsciência, com nossos sentidos estendidos ao redor do mundo, mas é um caso de sobrecarga estética: nosso zelo tecnológico ultrapassou nossa capacidade psíquica de lidar com o fluxo de informações. (YOUNGBLOOD, 2001. p. 58)

Em seu livro, *Drama e Comunicação* de 2010, o encenador, realizador, actor e teórico, Paulo Filipe Monteiro fala sobre o compositor e teórico alemão Richard Wagner e a

*Gesamtkunstwerk*, ou a Obra de Arte Total. O conceito elaborado por Wagner fala sobre uma obra de arte que seria a soma de diferentes linguagens artísticas, em uma obra total.

Repare-se que se trata de mais do que uma mera associação: não é a “variedade” das artes que interessa a Wagner, mas a fusão numa obra total: “Quando todas as barreiras caírem, não há mais *artes* nem fronteiras, mas apenas *Arte*, a universal e una”. Ele considera que já houve situações em que as artes estiveram unidas: as três primeiras, Dança, Música e Poesia, entreteceram-se sempre que houve condições artísticas, primeiro na Lírica, mais tarde, “de modo mais consciente e mais alto no Drama”. Mas, infelizmente, a tendência foi sempre para acabar numa separação, em que cada uma das três artes, “desligada da corrente que as unia”, fica sem “vida nem movimento próprios”, apenas “recebendo regras despóticas para movimento mecânico”. (MONTEIRO, 2010, p. 213)

Monteiro fala que “Wagner não hesita em denunciar as rivalidades entre as artes, um ‘egoísmo’ que tem trazido à arte ‘mutilação e insinceridade’”, completando com “dando-se ares de arte universal”, quando na verdade, “cada unidade se pavoneia como algo especial e ‘original’ e o ‘todo’ ou não existe ou é mera imitação”. (MONTEIRO, 2010, p. 213)

Wagner, que como vimos teorizou a obra de arte total como combinação de “três artes primeiras, Dança, Música e Poesia” só de passagem falando de pintura ou escultura (embora na Poética de Aristóteles a mimesis resultasse da combinação destas cinco artes, Wagner parece lembrar-se que Pintura e Escultura não eram Musas na mitologia, e os pintores tanto reagiram a este apagamento que quase o fizeram abandonar a ideia de *Gesamtkunstwerk*) a partir de Wagner, dizia, abriu-se nas artes do espetáculo uma linha de experimentação e criação predominantemente visuais. (MONTEIRO, 2010, p. 222)

Entretanto, o conceito de Arte Total de Wagner não se encaixa nos tempos atuais. Se a ideia de Wagner era a junção de diferentes linguagens em uma só, hoje as suas somas formam algo híbrido e novo e não uma unidade totalizada. Não mais atrelado às especificidades e particularidades de cada área, linguagem, conceito, mais sim a busca por algo novo. No livro *Teatralidades Contemporâneas*, Silvia Fernandes, teórica teatral e professora da USP, decorre sobre esse novo conceito elaborado por o crítico alemão Hans-Thies Lehmann em seu livro *Postdramatisches Theater*:

(...) o conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade



fragmentária da cena contemporânea, especialmente dessas espécies estranhadas de teatro total que, ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido. (FERNANDES, 2010, p. 43)

Em um diálogo paralelo com essa citação e conceito reelaborado a partir de Hans-Thies Lehmann, a teórica e professora da UFRJ, Gabriela Lírio, fala sobre Cena Expandida e das suas diferenças com o conceito de Arte Total de Wagner, levando em conta características do mundo contemporâneo como a relação homem-tecnologia. Esta é cada vez mais presente no dia a dia com telemóvel e internet, mas que não é algo novo, sendo antecédida por décadas de televisão e de rádio. Os conceitos de “cinema expandido” e “teatro expandido”, por mais interessantes que sejam, se prendem ainda às suas linguagens artísticas originais, portanto o conceito de “cena expandida” me parece mais interessante para este trabalho.

Situar tais territórios miscigenados é um desafio, diferente da concepção heterogênea da *gesamtkunstwerk* wagneriana. Para Wagner, a obra ideal do teatro aproximava as artes, mantendo suas especificidades estéticas e suas expressividades individuais. Na contemporaneidade, não está mais em questão definir especificidades ou sublinhar individualidades. Parece-me que ignorar tais práticas artísticas ou seus efeitos nos processos de recepção da cena é se alijar de grande parte da produção cultural existente. Interessa, sobretudo, investigar as produções contemporâneas tomando a cena expandida como um meio de expressão artística que nasce da relação intrínseca entre o homem e a tecnologia, constituindo um diálogo. (LÍRIO, 2016, p. 44)

Podemos citar o conceito de Hibridismo como uma forma de Intermedialidade, ou vice-versa. Em seu livro *Híbrido. Do mito ao paradigma invasor*, a professora teórica portuguesa Cláudia Madeira (2011) debate sobre este conceito, detalhando “novos campos híbridos” que se apresentam sob o prisma de um mundo moderno “globalizado”.

(...) os processos práticos de hibridação configuram, ao mesmo tempo, processos teóricos ou teórico-práticos que, por um lado, se materializam num leque alargado de novos campos híbridos(nas artes, arquitetura, ciências, tecnologia, culinária, etc.) e, por outro lado, se deslocam dessa mesma especialização para abordagens transdisciplinares e holísticas, num novo “estado de filosofia”, de que têm sido exemplo os estudos culturais, onde primeiramente começaram a ser agrupadas diversas especialidades. Mas, também, todas as novas incursões que as disciplinas específicas do saber têm vindo a fazer fora do seu campo primordial para melhor explicarem a realidade. Este é, actualmente,

o exemplo também da Sociologia, que face a uma “globalização entendida como hibridação” tem ganho novos terrenos empíricos e analíticos, que superam as escalas territoriais tradicionais (dos Estados-Nação) para tentar abarcar situações globais em novas noções como redes sociais, zona de fronteira, interstícios e cruzá-las com as escalas micro dos objectos híbridos emergentes. Uma sociologia de formas híbridas para os tempos e espaços híbridos. (MADEIRA, 2010, p. 98-99)

A escolha de aplicar o termo “Intermedialidade” e não “hibridismo” para esta dissertação se dá pelo conceito de híbrido ser muito abrangente para este caso específico, enquanto podemos analisar os atributos singulares de uma obra pelas suas características híbridas e até teorizar sobre suas possibilidades híbridas-artísticas.

Entretanto, o termo acaba se perdendo no mundo contemporâneo, onde o acesso à informação é via internet e a comunicação “*live stream*” em tempo real ao redor do planeta. Isto, além da clara forma híbrida no capitalismo moderno onde o conceito base é o lucro e a manufatura de produtos se mostra cada vez mais natural com a matéria-prima originada de vários lugares diferentes, sendo levada para outro lugar para o processo de “montagem” e posteriormente “distribuição”.

A noção de arte experimental, portanto, não tem sentido. Toda arte é experimental ou não é arte. Arte é pesquisa, enquanto entretenimento é um jogo ou conflito. Aprendemos com a cibernética que, na pesquisa, o trabalho de alguém é governado pelos pontos mais fortes, enquanto em conflitos ou jogos o trabalho de alguém é governado por seus momentos mais fracos. Definimos a diferença entre arte e entretenimento em termos científicos e descobrimos que o entretenimento é inerentemente entrópico, oposto à mudança, e a arte como inerentemente negentrópica, um catalisador da mudança. O artista é sempre um anarquista, um revolucionário, um criador de novos mundos que ganha imperceptivelmente a realidade. Ele pode fazer isso porque vivemos em um cosmos no qual sempre há algo mais a ser visto. Quando finalmente apagarmos a diferença entre arte e entretenimento - como devemos sobreviver - descobriremos que nossa comunidade não é mais uma comunidade e começaremos a entender a evolução radical. (YOUNGBLOOD, 2001, p. 65)

## 1.2 - Jodorowsky - Um Artista *Pánico*

Alejandro Jodorowsky é um artista multimídia, tendo trabalhado e estudado diversas áreas e linguagens artísticas ao longo dos seus 90 anos, completados neste ano de 2019. Jodorowsky tem trabalhos e obras publicados como poeta, actor, escritor, encenador, mímico, palhaço, marionetista, performer, filósofo, realizador, produtor, roteirista, argumentista, escritor de *graphic novel*, desenhista, pintor, músico, compositor e escultor. É ainda o criador da psicomagia, técnica que busca a cura espiritual através de um ato *mágico-simbólico-sagrado* com a intenção de modificar o inconsciente para curar traumas psicológicos.

Mesmo com a ausência de qualquer trabalho relevante relacionado ao circo ou mesmo com a arte do palhaço em seus anos de jornada artística, é evidente quanto o influenciaram os primeiros contatos que teve com a arte do circo ainda na infância, em sua cidade natal Tocopilla no Chile, onde se encantou pelas cenas e especialmente os diálogos entre os palhaços.

O circo é plural. Seu espetáculo comporta os mais variados atos acrobáticos, excentricidades, jogos cômicos, teatro, música e dança. Ele é uma exposição espetacular das habilidades humanas e tende a reafirmar a supremacia do homem diante dos animais e da natureza. Em suma, o circo é por excelência o espetáculo da maioria humana na história. (BOLOGNESI, 2010, p. 11)

Sua primeira peça teatral autoral “pós-movimento pánico”, movimento artístico que irei me aprofundar melhor no final deste capítulo, é “*Ópera Pánica*”, publicada originalmente em 2001, e é fortemente inspirada nos “circos pobres do meu país natal, Chile”, como Jodorowsky fala em seu livro *Teatro Sin Fin* de 2007. Nela, o autor dá um exemplo de uma cena que o marcou ainda na sua infância, em um diálogo entre dois palhaços.

- Quem é você?
- Eu? Sou estrangeiro!
- De onde você é?

- Sou de Estranja!

Quando escutei este último diálogo, mais do que vontade de rir, tive vontade de chorar. Haviam revelado que eu era um estrangeiro de Estranja, nome que poderia dar ao mágico país do inconsciente. (JODOROWSKY, 2007, p. 19-20)

Exatamente este mesmo diálogo é apresentado em uma cena do seu filme mais recente *Poesia Sin Fin* de 2016, uma autobiografia construída com imensa liberdade poética, característica base para a obra do autor. Na cena, Alejandro, personagem central da trama e alter-ego de Jodorowsky, calçando grandes sapatos de palhaço, vai andar na rua, e se senta em uma praça. Um velho se senta ao seu lado e pergunta sobre seus sapatos, Alejandro fala que ele mesmo os fabricou e o homem pergunta por quê. Alejandro explica que ama o circo, principalmente seus palhaços. O velho então se apresenta: é Cenoura, o palhaço de cor laranja. Alejandro fica maravilhado e diz que o viu se apresentar em Tocopilla, anos atrás. O homem ri e diz-lhe que Alejandro é um deles e que o pai de Alejandro também trabalhou neste circo. O homem também diz que estes sapatos que Alejandro usa indicam que ele quer retornar ao mundo do qual ele pertence, mas Alejandro responde que não sabe o que fazer. O homem então declara: “Se manteve a sua alma de criança, seguramente se sairá bem”. Na edição faz-se um corte seco<sup>1</sup> para o interior de um circo. O Palhaço Cenoura anuncia as atrações do circo e Alejandro, vestido de palhaço entra no picadeiro. Os dois fazem um número juntos: Cenoura pergunta quem ele é e Alejandro responde que é “estrangeiro”, o palhaço pergunta de onde ele vem e Alejandro responde “De Estranja!”, enquanto a plateia gargalha com a cena.

A cena em si é um grande ponto de virada no filme, que nas cenas anteriores tinha ganhado contornos mais pesados. Essa conversa e sua apresentação como palhaço, inclusive falando estas mesmas palavras, de certa forma o liberta para tomar a decisão de seguir em frente e partir para Paris, abandonando seus amigos e família. Com tantas evidências é inegável que o circo e sua linguagem plural, exibicionista e agregadora foi e ainda é uma das maiores influências

---

<sup>1</sup> Em uma montagem cinematográfica, corte corresponde a passagem de um plano para o outro. Um corte seco, é um corte simples e rápido.

artísticas de Jodorowsky. Não é à toa que o autor regresse para certas memórias e inspirações circenses, explicitamente e de forma recorrente, tanto no filme *Poesia Sin Fin* como na peça *Ópera Pánica*.

### 1.3 - Jodorowsky e suas colaborações

Teatro e Cinema são artes de coletivo, praticamente impossíveis de serem realizadas por uma pessoa só. Por ser um realizador de obras de linguagens artísticas que se realizam em ações coletivas, Jodorowsky acaba levando este princípio colaborativo para outras expressões com que trabalha, optando por ações em conjunto e colaborações com outros artistas, e assim, diversificando a sua obra.

Um de seus primeiros parceiros artísticos foi o poeta chileno Enrique Lihn. O encontro dos dois, seus trabalhos em colaboração e relacionamento pessoal foram retratados no já citado filme *Poesia Sin Fin* de 2016. Os dois se conheceram em Santiago no final da década de 1940, e colaboraram entre si com poemas e performances, além de terem uma grande amizade para além da arte. Enrique, que já era um poeta com um certo renome no cenário de Santiago, ajudou e incentivou a arte de Jodorowsky, no seu princípio de sua carreira artística.

Jodorowsky se mudou para Paris no começo dos anos de 1950 e começou a estudar com o renomado mímico francês Étienne Decroux. Durante esse período, Jodorowsky teve contato com diversos artistas que viviam em Paris naquela época e ingressou na trupe de Marcel Marceau. Sua parceria com Marceau, trabalhando principalmente como argumentista e encenador, o fez viajar ao redor do mundo. No documentário *A Constelação Jodorowsky* de Louis Mouchet de 1994, Marceau fala sobre esse tempo e principalmente sobre o processo criativo entre eles, citando a criação de *A Gaiola* (1964) uma das montagens mais famosas de Marceau, que inclui o famoso gesto “O muro”. Trata-se provavelmente do gesto mais reproduzido e reconhecido da história da mímica:

Ele [Jodorowsky] escreveu *A gaiola para mim*. Ele me contou a história sem mímica. Um homem está andando, encontra uma gaiola, um muro (...) o personagem está preso em uma gaiola quadrada que encolhe quando ele tenta sair dela. Ele estica a mão para sentir o ar, a liberdade. Ele consegue sair, mas descobre que é prisioneiro de uma gaiola maior. A gaiola encolhe e, dessa vez, ele permanecerá aprisionado. (Transcrição de parte da entrevista concedida por Marcel Marceau para o filme *Constelação Jodorowsky*)

As viagens com a companhia de Marcel Marceau levaram Jodorowsky ao México, país no qual decide se fixar, a fim de explorar mais o seu lado de encenador e actor. Neste período montou diversas peças teatrais de vários autores diferentes como Eugène Ionesco, Samuel Beckett (sendo encenado pela primeira vez no México com direção de Jodorowsky), Antonin Artaud, Luigi Pirandello, Jean Genet e Fernando Arrabal. Seguindo às suas raízes de experimentação e provocação através da arte em sua temporada mexicana, Jodorowsky reafirma sua condição de artista provocador, com montagens ousadas e experimentais, como afirma Fabrício Trindade Pereira, em sua dissertação *Vidas submersas - O entre atos de olhares: Alejandro Jodorowsky e sua obra multimídia* de 2017.

Todas as suas montagens foram marcadas por serem provocativas e, ao mesmo tempo, por subverterem as ordens morais, institucionais e comuns à época. Depois de vivenciar com muita intensidade essa fase de experimentação do teatro dramático textocêntrico, o artista inicia um caminho de radicalização nas artes da cena. (PEREIRA, 2017, p. 23)

Este caminho de radicalização nas artes da cena de que trata a citação, pode ser evidenciado pela montagem de *Fando e Lis* (1968) ainda no México, do dramaturgo, encenador, cineasta e actor Fernando Arrabal, espanhol radicado na França, que, junto com Jodorowsky e o actor francês Roland Torpor elaborou o Movimento Pánico. As apresentações de *Fando e Lis* foram interrompidas por falta de verba e Jodorowsky pede para Arrabal para fazer uma adaptação livre da peça para o cinema, sem o uso de roteiro pré-determinado. Arrabal libera a empreitada, dando total liberdade para Jodorowsky. Estreando no Festival de Acapulco de 1968, o filme não foi bem recebido pelo público, que interrompeu a sessão em um tumulto generalizado. O filme foi banido do México e a sua exibição só foi permitida quatro anos mais

tarde, acontecimento que contrasta com o sucesso que o mesmo longa-metragem de ficção causou na França, com Jodorowsky e o Movimento Pánico sendo “apadrinhados” por um dos maiores nomes do Movimento Surrealista, André Breton.

Eu comecei a fazer cinema no México me escondendo dos sindicatos, que eram muito fortes. Você tinha que pedir permissão para tudo, mas me neguei a isso. Assim foi como comecei *Fando y Lis* (1968) e logo segui com *El Topo* (1970). Me recordo que Indio Fernández (uma das maiores referências do cinema clássico mexicano) ameaçou me matar. Quando *El Topo* estava pronto, o diretor do Festival de Cannes queria estreá-lo, mas o México se negou a apresentá-lo porque não o considerava um representante do seu país. Não sei o que queriam mostrar. Cinema de “charros” talvez? Estive ao todo 20 anos no México. Meus filhos nasceram lá. É um país formidável, onde tudo é arte pura. A princípio te atacam, mas se resistir te adoram. (GONZALES, Rodrigo, 19/12/16)

Em 1993 na Itália, *Ópera Pánica* era apresentada pela primeira vez para o grande público. A montagem tinha dois grandes chamarizes: era a primeira peça teatral de Jodorowsky pós-movimento pánico, e em segundo lugar os seus filhos Brontis, Cristóbal e Adan faziam parte do elenco. É bem verdade que eles já haviam participado dos filmes anteriores de Jodorowsky, mas a partir dessa montagem eles ganharam papéis mais importantes nas obras de seu pai. A peça foi escrita especialmente para ser encenada pela “Família Jodorowsky”, como em um circo, já introduzindo essa temática ao enredo. Alejandro Jodorowsky fazia o papel de narrador, além de ser o escritor e encenador da montagem. Apesar do sucesso da montagem, que passou pela França e Espanha na época, *Ópera Pánica* só foi publicada anos depois, em 2001, na França.

Adan Jodorowsky, filho mais novo de Alejandro Jodorowsky é, assim como o seu pai, um artista multimídia. Actor, encenador, realizador, músico e dançarino, tem uma carreira estável na música, se apresentando como Adanowsky, com várias letras de suas canções tendo sido escritas por seu pai.

Em 2017, Jodorowsky lança o projeto *PascALEjandro*, uma série de pinturas em cooperação com a sua atual mulher, Pascale Montandon Jodorowsky, em que ele assina os desenhos e ela a coloração das telas, expostas permanentemente no site de Pascale (<http://pascalemontandon.com/albums-work/pascalejandro/> acessado no dia 15/08/2019 às

16h19, horário de Lisboa). As obras foram exibidas ao longo de 2017 e 2018 em uma turnê pela Europa e EUA.

Ainda como característica de exercícios de intermedialidade, corroborando as hipóteses da presente pesquisa, deve ser lembrado que o artista chileno desenvolve parcerias no campo arte sequencial. Entre seus trabalhos mais conhecidos nesta linguagem se destacam a série *“The Incal”*, publicado entre os anos 1981 e 2014 pela *Epic Comics* na França, em parceria com o cartunista francês Jean Giraud (também conhecido como “Moebius”) e *“The Borgias”*, com o cartunista italiano Milo Manara, publicado em quatro volumes, entre 2004 e 2010. Em 2009, Jodorowsky lançou a *graphic novel “Pietrolino”*, uma homenagem à Marcel Marceau com ilustrações do artista francês O.G. Boiscommum, e a série *As aventuras de Alef-Thau* com ilustrações do cartunista francês Arno.

Na década de 1970, Jodorowsky foi convidado para adaptar para os cinemas o romance *bestseller* de ficção científica *Dune* escrito por Frank Herbert. O projeto, apesar de grande apoio de diversos artistas e de ter uma pré-produção já bem adiantada, não consegue sair do papel por falta de verba. Em 1984, *Dune* foi lançado nos cinemas dirigido por David Lynch, se tornando um dos maiores fracassos financeiros e de crítica da história, com um orçamento de 40 milhões de dólares e um retorno de 31 milhões de dólares em bilheteria, de acordo com o site *IMDB*. A mística em relação a adaptação fracassada de Jodorowsky ganhou força com isso e em 2013 foi lançado *Jodorowsky’s Dune*, um documentário franco-americano, dirigido por Frank Pavich, narrando as ideias, artes conceituais e dando uma visão geral de como seria a adaptação de Jodorowsky para os cinemas. *Dune* será adaptado mais uma vez para os cinemas em 2020 com direção de Denis Villeneuve.

Em fevereiro de 2019 uma mostra que seria realizada no *El Museo del Barrio* em Nova Iorque foi cancelada pelo ressurgimento de uma frase que Jodorowsky proferiu ainda na década de 70, onde ele diz ter estuprado uma colega de trabalho no set do filme *El Topo*. Ele escreveu no livro *“El Topo: A Book of the Film”* lançado em 1972 “Eu a estupro. E ela gritou”. Jodorowsky disse em entrevista à revista *ArtForum* que “essas frases foram ditas a 50 anos atrás pelo bandido *El Topo*”:



Eram palavras, não fatos. Publicidade surrealista para entrar no mundo do cinema em uma posição de obscuridade. Eu não aprovo o estupro, mas explorei o valor de choque naquele momento. (...) Eu reconheço que a minha declaração é problemática porque tem a violência fictícia contra uma mulher como ferramenta de exposição e, agora, 50 anos depois, eu lamento que isso esteja sendo lido como verdade. Minha prática é centrada na cura e no amor. (JODOROWSKY 31/01/2019)

Esta polêmica, em certa medida, fez Jodorowsky ser honesto quanto a forma em que se expôs ao longo dos anos. Sempre polêmico e chocante, abusando do uso de alegorias surrealistas nas suas declarações. É bem certo que Jodorowsky evoluiu muito como artista e ser humano, hoje focando mais no seu trabalho como psicomago e tarólogo do que qualquer outra coisa. A controvérsia se esvaiu, muito porque nenhuma atriz o acusou publicamente.

#### 1.4 - Movimento *Pánico*

No começo da década de 1960, Jodorowsky havia passado alguns anos no México, aprimorando seu trabalho como encenador e decidiu voltar para Paris, entrando em contato com diversos artistas como André Breton - um dos líderes do movimento surrealista - e o espanhol Fernando Arrabal, na época um jovem autor e dramaturgo. Como o movimento surrealista já estava em declínio naquela época e também pela diferença de idade, ideologias e abordagens, além da vontade de explorar novas linguagens artísticas, Arrabal e Jodorowsky decidem se unir ao actor, pintor e autor francês Roland Topor, formando assim o núcleo do movimento artístico.

O nome “Pánico” é originário do deus grego Pan. De acordo com o movimento, Pan é um deus coletivo, que vive pelo outro. Um deus que abriu mão de sua individualidade em prol de um conjunto de individualidades, tendo um corpo múltiplo, mas sendo primordialmente um grupo. As características desse movimento se manifestam em três elementos básicos: terror, humor e simultaneidade, trabalhando extensamente com as oposições, como amor/ódio, belo/feio, bom/mau, sagrado/profano e indivíduo/coletivo, com uma visão onírica mesclada a realidade cruel e brutal da vida.

Instaura-se como uma possibilidade de viver a confusão, a memória, a inteligência, o humor e o terror. No Teatro Pánico, as possibilidades de existir em ação são primordiais, retirando o lugar dos personagens, da ilusão e da estruturação textual de uma proposta. Os *efimeros* pánicos (ações cênicas realizadas por Jodorowsky a partir das ideias do movimento) são acontecimentos que radicalizam a efemeridade do teatro realizando-se uma única vez por artistas que não representam situações, mas existem e efetivam estruturas de ações no acontecimento cênico. (PEREIRA, 2017, p. 20)

Ao longo dos primeiros anos o grupo estreou com uma série de performances artísticas, a de maior repercussão foi a apresentação de *Melodrama Sacramental* de Jodorowsky em Paris, em 1965. As apresentações do grupo eram feitas especialmente para chocar o público, tanto no sentido psicológico e estético como físico, com a plateia sendo alvo de objetos variados jogados pelos artistas.

O método pánico pode significar uma maneira de sentir o universo sob uma forma aberta, operacional, sem “estilo”, variável, com uma liberdade relativa de suas partes. Pode significar a substituição de uma teoria baseada em formas geométricas, dependendo de uma evidente relação de suas partes, por outra que obedeça a uma forma orgânica. Pode significar a mudança da “teoria” pela “ação” e a substituição do “método” pelo “treinamento”. (JODOROWSKY, 2007, p. 293)

No cinema, o movimento lançou cinco filmes. O primeiro, já citado previamente, foi *Fando e Lys* de 1968, uma adaptação livre realizada por Jodorowsky da peça teatral homônima de Fernando Arrabal. Jodorowsky também dirigiu *El Topo* (1970) e *A Montanha Sagrada* (1973), enquanto Arrabal realizou *Viva a Morte* (1971) e *Irei Como um Cavalo Louco* (1973).

Outro conceito que usamos frequentemente em contraposição a *pánico* é o de *augusto*. Em alguma ocasião nós comparamos a nossa atual civilização com um grande circo. É do circo de onde extraímos a palavra. O personagem que mais obedece a conduta pánica é o palhaço a quem constantemente está tentando limitar as suas extravagâncias ao lógico *senhor agosto*, vestido de homem comum, algumas vezes de fraque, que simula ser o dono ou o empresário do circo e faz a escada para que o palhaço desate cada uma de suas frases, em uma infinita multiplicidade de respostas sem lógica. (JODOROWSKY, 2007, p. 295)

O grupo se dissolveu ainda no princípio da década de 70 e apesar de não ter se tornado um movimento tão impactante quanto o movimento surrealista, suas influências artísticas são ainda nos dias de hoje perceptíveis na obra de Jodorowsky, assim como as obras literárias,

dramatúrgicas e cinematográficas, ainda servem de inspiração para artistas e pesquisadores do mundo todo.

## 2. O cinema vai ao teatro

Mas com a tecnologia de hoje e riqueza ilimitada, quem não consegue compilar um filme pitoresco? Na verdade, é uma desgraça quando um filme não ultrapassa sua majestade visual, porque há muito disso em nosso mundo. O novo cinema, no entanto, nos leva a outro mundo completamente. John Cage: "Onde a beleza termina é onde o artista começa" (YOUNGBLOOD, 2001, p. 73)

Lançado em maio de 2016, durante a 48ª seleção da *Quinzena dos Realizadores* do Festival de Cannes, na França, *Poesía Sin Fin* é a segunda parte de uma coletânea autobiográfica do mesmo, tendo o primeiro filme *A Dança da Realidade* sido lançado em 2013. Enquanto em *A Dança da Realidade*, Jodorowsky narrava os acontecimentos de sua infância em Tocopilla no Chile, *Poesía Sin Fin* foca-se nos seus anos em Santiago, capital do país, entre sua adolescência e a fase de jovem adulto, antes de se mudar para Paris.

Podemos estabelecer conexões da linguagem teatral no cinema de Jodorowsky em todos seus filmes. Desde o primeiro lançamento nos cinemas, quando adaptou a peça teatral *Fando y Lis* (1968) de Fernando Arrabal para a grande tela, até a mais recente obra, que é a que será analisada neste capítulo. Prestes a lançar o seu décimo filme como realizador, o documentário *Psychomagie, un art pour guérir* (2019) ainda sem título oficial traduzido para o português, e com tantas obras interessantes para serem analisadas ao longo de sua carreira cinematográfica, como *El Topo* (1970) e *A Montanha Sagrada* (1973) em sua época de Movimento Pânico além de *Santa Sangre* (1989) e *O Ladrão do Arco-Íris* (1990) lançadas após este movimento artístico. A razão para a escolha de *Poesía Sin Fin*, é Jodorowsky se apresentar aí, em seu momento mais maduro como artista. Seu cuidado com a obra e a características intermidiais não só entre cinema e teatro, mas sim aproveitando toda a sua jornada artística de múltiplas linguagens.

Embora sem analisar de forma mais aprofundada, acho interessante citar o curta-metragem *La Cravate* (1957). Nos dias de hoje, é raro um filme inteiro ser perdido, a não ser que se percam as gravações originais e ocorra um sério problema - ou descaso, o que é ainda mais raro - nos imensos *backups* e edições passadas e copiadas para um computador para a montagem do filme. Porém, foi esse o caso de *La Cravate*, primeiro curta-metragem de Jodorowsky realizado

originalmente em 1957. O filme foi perdido com o passar do tempo, sendo reencontrado, digitalizado e remasterizado para enfim ser relançado somente no ano de 2013, no *Festival de Cinema de Munique*. Para sua estreia como realizador, Jodorowsky escolheu adaptar de forma livre, o livro *As Cabeças Trocadas* (1940) de Thomas Mann. O curta-metragem *La Cravate* se encontra disponível na íntegra no YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=H1rhlgZDs2Q>).

No filme, toda a narrativa é contada por mímica, sem diálogos ou palavra falada em qualquer momento. O curta também não utiliza nada escrito entre as cenas, característica comum dos filmes mudos. Toda a música é incidental e os cenários construídos e pintados rudemente dentro de um estúdio. A interpretação dos actores e actrizes é característica da arte da mímica e a forma como a narrativa é contada, naturaliza de algum modo o absurdo que é uma vendedora de cabeças humanas se apaixonando por uma dessas. Ou, do ponto de vista do personagem principal, um homem que tenta de todas as formas agradar a sua paixão, que troca sua cabeça por várias outras, mas descobre o amor na vendedora que guardou a sua cabeça original.

Mas com tantas opções de linguagens artísticas diferentes, porque Jodorowsky escolheu realizar, não só este filme, mas sim uma coletânea de obras autobiográficas para o cinema? Para isso, devemos analisar as características cinematográficas e suas diferenças das outras linguagens artísticas antes de pensar nas suas semelhanças e características intermediais, seja com a linguagem teatral, ou com outra linguagem artística qualquer.

Eis uma nova arte. Por algumas décadas ela não pareceu ser mais do que um novo recurso técnico na esfera do drama, uma nova maneira de preservar e recontar desempenhos dramáticos. Mas, hoje, seu desenvolvimento já desmentiu essa suposição. A tela não é um palco, e o que é criado na concepção e realização de um filme não é uma peça. É cedo demais para sistematizar qualquer teoria sobre essa nova arte, mas, mesmo em seu presente estado primitivo, ela exhibe - penso que muito além de qualquer dúvida - não apenas uma nova técnica, mas um novo modo poético. (LANGER, 1980, p. 427)

Se no teatro existe uma distância entre plateia e atores, no cinema não necessariamente. Em seu livro, *Sentimento e Forma* (1980), Suzanne K. Langer fala um pouco sobre essa mobilidade que a câmera proporciona, entrando no espaço cênico. “A câmera móvel divorciou a tela do palco. A simples fotografia da ação do palco, anteriormente vista como a única possibilidade

artística do filme, daí em diante apareceu como uma técnica especial”. (1980 p. 428). No cinema, o espectador não está mais confinado a ficar sentado no seu assento, vendo os atores no palco, mas de certa forma invadem esse espaço, podendo ter novas perspectivas, visões e experiências.

A pessoa que percebe um filme vê junto à câmera; a sua perspectiva move-se com ela, sua mente está difusamente presente. A câmera é o seu olho (como o microfone é o seu ouvido - e não há razão para que o olho da mente e o ouvido da mente devam estar sempre juntos). “Ele toma o lugar de quem sonha”, mas em um sonho perfeitamente objetificado - isto é, ele não está na estória. A obra é a aparência de um sonho, uma *aparência* unificada, continuamente passante, significativa. (LANGER, 1980, p. 429-430)

O olhar da câmera é o que controla a ação do cinema, e a edição o que controla a narrativa. No teatro, isso também é possível com o auxílio de um jogo de iluminação, movimentação dos atores no palco ou até mesmo uma mudança brusca na fala, que atrairia - teoricamente - o olhar do espectador. No cinema, essa imersão do espectador pode ser comparada a um carrinho de montanha-russa, que guia o olhar e a atenção o tempo inteiro. Fazendo *close-ups* nos momentos oportunos, aumentando e diminuindo o ritmo com a trilha sonora, conforme a necessidade da narrativa e podendo mostrar cenários e locações, que no teatro ficam a cargo da imaginação do espectador. Isso pode ser tanto uma coisa boa quanto uma coisa ruim, dependendo somente de como são empregadas essas técnicas.

Se os movimentos das mãos de um ator no palco captam o nosso interesse, não olhamos mais a totalidade da cena. Vemos apenas os dedos do herói colados ao revólver com o qual vai cometer o crime. A atenção fixa-se integralmente na expressão arrebatada da mão. Para ela convergem todas as nossas reações emocionais. Não vemos nenhuma outra mão em cena. Tudo se mistura num fundo geral e difuso e só aquela mão aparece cada vez com mais detalhes. Quanto mais a olhamos mais clara e nítida ela se torna. Toda a emoção flui deste único ponto. Fazendo com que nele novamente se concentre todos os nossos sentidos. É como se todo o resto houvesse desaparecido e nesta mão se concentrasse na precipitação dos acontecimentos, a totalidade da cena. Mas isto, no palco é impossível: Lá, nada pode sumir da verdade. A mão continua a ser apenas a décima milésima parte do espaço total do palco; apesar de toda a sua dramaticidade, ela continua a ser um pequeno detalhe. O resto do corpo do herói, as outras pessoas, o recinto, as cadeiras e as mesas - tudo isso é irrelevante, mas continua lá, perturbando os sentidos. As coisas que não importam não podem ser subitamente tiradas do palco. Cada mudança necessária deve ser assegurada pela própria mente. É na consciência que a mão vai sobressair em detrimento de todo o resto. O palco e nada pode ajudar. A arte do teatro tem aí limitações. (MUNSTERBERG, 1983, p. 33 e 34)

Passar um filme analisando passo a passo a edição, escolha de trilha sonora e principalmente a escolha de ângulos, pode ser um teste profissional árduo, para quem quer que se proponha a tal. É natural que isso aconteça, eventualmente, de acordo com o decorrer de um longa-metragem, porém analisar um filme por completo, mesmo com o auxílio de voltar e assistir novamente, pode se mostrar um problema. Durante os meus estudos na faculdade de cinema, os professores chamavam esses trabalhos de “quebra da magia”. Eram os momentos em que o aluno deixava de assistir a um filme como um espectador comum, se comprometendo a analisar de forma profissional, como um realizador conseguiu chegar a aquele resultado, sendo ele positivo, ou negativo. No teatro também acontece isso, mas a impossibilidade de repetição da cena, que o cinema traz com o DVD, ou com os serviços de *stream*, limitam a ação da análise, ainda mais considerando o foco, que ao vivo no teatro, é único, fazendo de certa forma o espectador “perder”, outras partes e detalhes de uma cena.

Poderíamos assistir ao filme inteiro com a intenção voluntária de olhar as imagens com interesse científico, buscando detectar características mecânicas da câmera, ou com interesse prático, procurando novidades da moda, ou com interesse profissional, tentando descobrir em que recanto da Nova Inglaterra poderiam ter sido fotografadas essas paisagens da Palestina. Mas tudo isso nada tem a ver com o filme. Se acompanhamos a peça dentro de uma postura genuína de interesse pelo teatro, deixamos a atenção seguir as deixas preparadas pelo dramaturgo e pelos produtores. Na rápida sucessão de imagens na tela, certamente não faltarão meios de influenciar e dirigir a nossa mente. (MUNSTERBERG, 1983, p. 30)

O psicólogo e filósofo alemão com cidadania estadunidense, Hugo Munsterberg, viveu os primeiros anos da então “nova arte” do cinema, na época em que ainda não era exatamente considerada uma nova forma de arte, mas sim, um mero recurso documental, algo diferente, mas ainda assim mais próximo da fotografia do que do teatro, sendo um dos primeiros teóricos a enxergar as possibilidades dramáticas dessa nova linguagem artística.

O teatro não tem outro recurso senão sugerir à memória tal retrospecto. O jovem herói pode evocar essa reminiscência mediante uma fala ou prece; quando, ao atravessar as selvas da África, os nativos o atacam, o melodrama pode pôr-lhe nos lábios palavras que fazem pensar com fervor nos que ele abandonou. Mas, em última instância, é a nossa própria memória com o seu acervo de ideias que compõe um quadro. O teatro não pode ir além. O cinema pode. (...) O teatro só pode mostrar os acontecimentos reais em sua sequência normal; o cinema

pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. (MUNSTERBERG, 1983, p. 37 - 38)

Munsterberg é considerado por muitos estudiosos como um dos “pais” de diversas teorias cinematográficas. Suas teorias se provaram fundamentais para o pensamento e elaboração da sétima arte, como uma linguagem artística própria, mesmo que se apropriando e evoluindo de certa forma outras formas de linguagem como o Teatro e a Fotografia por exemplo. Infelizmente, Munsterberg morreu no início do século XX, em 1916, em Cambridge, no estado de Massachusetts nos EUA e não pode ver suas teorias se transformarem em prática, no cinema moderno, mas ainda assim, sua relevância é imensurável para esta linguagem artística.

Mas é evidente que, à exceção das palavras, nenhum meio de atrair a atenção válido para o palco se perde no cinema. A influência exercida pelos movimentos dos atores torna-se ainda mais relevante na tela, uma vez que, na falta da palavra, toda a atenção passa a convergir para a expressão do rosto e das mãos. Cada gesto e cada estímulo mímico adquirem muito mais impacto do que se fossem meros acompanhamentos da fala. Além disso, as próprias condições técnicas do cinema também contribuem para a importância do movimento. Em primeiro lugar, o ritmo da ação é mais acelerado no cinema do que no teatro. Na ausência da fala, tudo se condensa, o ritmo se acelera, o tempo se torna mais premente - os relevos se acentuam e há maior ênfase em benefício da atenção. Em segundo lugar, a própria forma do palco realça a impressão causada por quem quer que se aproxime do prosaetrio. Enquanto o palco dramático é mais largo perto da ribalta estreitando-se para o fundo, o palco cinematográfico é mais estreito na frente e se alarga em direção ao fundo. Isto decorre do fato de sua largura ser controlada pelo ângulo de tomada de cena da câmera: a câmera; e o vértice de um ângulo cuja amplitude na distância fotográfica mais próxima é de apenas alguns pés, mas que pode chegar a milhas de extensão na paisagem distante. Assim, se o aproximar-se da câmera implica destacar-se substancialmente em relação ao resto, o afastar-se dela significa uma redução muito maior do que um mero recuo num palco dramático, ademais, o cinema dá aos objetos inanimados possibilidades de movimentação inconcebíveis no palco, e esses movimentos podem favorecer a colocação correta da atenção. (MUNSTERBERG, 1983, p. 30 e 31)

E completa;

Começa aqui a arte do cinema. A mão nervosa que agarra febrilmente a arma mortífera pode súbita e momentaneamente crescer e ocupar toda a tela, enquanto tudo ou mais literalmente some na escuridão. O ato de atenção que se dá dentro da mente remodelou o próprio ambiente. O detalhe em destaque torna-se de repente o conteúdo único da encenação; tudo o que a mente quer ignorar foi subitamente subtraído à vista e desapareceu. As circunstâncias



externas se curvaram às exigências da consciência. Os produtores de cinema chamam isso de *close-up*. O *close-up* se transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu a arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático. (MUNSTERBERG, 1983, p. 34)

Se Hugo Munsterberg não pôde acompanhar as suas teorias criando vida, ou ainda a explosão e velocidade em que o Cinema se tornou a sétima arte, temos em Ismail Xavier, teórico brasileiro, uma excelente fonte de informações sobre esta linguagem artística e suas questões técnicas.

Em nossa cultura, o processo fotográfico tem grande poder sobre as convicções desse tipo de observador, assim embalado pela evidência empírica trazida pela imagem. Mais até do que a acuidade da reprodução (eixo da semelhança), a imagem fotográfica (e cinematográfica) ganha autenticidade porque corresponde a um registro automático: ela se imprime na emulsão sensível por um processo objetivo sustentado na causalidade fotoquímica. Como resultado do encontro entre o olhar do sistema de lentes (a objetiva da câmera) e o “acontecimento”, fica depositada uma imagem desse que funciona como um documento. (...) A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo o instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. (XAVIER, 2003, p. 32 e 33)

Em seu livro, *O Olhar e a Cena* (2003), Xavier faz um apanhado histórico da representação clássica do melodrama na história do Cinema, citando desde Méliès e Griffith até Hitchcock e as adaptações das peças de Nelson Rodrigues para a grande tela. Mas, para este capítulo, decidi separar duas citações sobre o *cinéma d'avant-garde* e surrealismo, que tanto inspiraram Jodorowsky, desde os tempos em que ele decidiu se mudar de Santiago para Paris.

São os intelectuais e artistas ligados à arte moderna que lideraram essa nova leitura do cinema de uma perspectiva que, na França, traduziu-se no *cinéma d'avant-garde*, nas experiências dos surrealistas e nas polêmicas que tiveram como pauta a superação da moldura melodramática, a libertação do olhar sem corpo das amarras da continuidade narrativa, a adequação da nova arte à sua técnica moderna. A convicção que reúne os diferentes grupos, postos de lado os conflitos que os dividem, é a de que o cinema se destina a cumprir uma tarefa de redenção. (XAVIER, 2003, p. 41)

Jodorowsky, em seu tempo em Paris, vivendo junto aos artistas da segunda onda do movimento surrealista e experimentando pessoalmente esta linguagem nova na época; não só no cinema, mas no mundo das artes na totalidade, fez abrir novos horizontes em sua carreira artística. Seu caráter “experimental”, permitia uma liberdade que o teatro tinha, mas que carecia no cinema. Essa “força em movimento” que foi esse tempo, se repercute até hoje nas obras do artista de forma viva e pulsante.

Embora não totalmente afinado ao *cinéma d'avant-garde*, o surrealismo torna-se o movimento de contestação ao cinema industrial de maior impacto, com sua exploração da montagem como revelação das pulsões, anatomia do desejo. Em diferentes direções busca-se a experiência fora do senso comum, o olhar em sintonia com - impulsionando - a sensibilidade efetivamente moderna. (XAVIER, 2003, p. 43)

## 2.1 - Poesia Sin Fin

Uma obra de arte é um mundo todo. Completa e inteira dentro de si mesma. Seria irresponsável da minha parte declarar que irei analisar completamente este filme, sem deixar claro que infelizmente irei deixar algo de fora. Seja pela grandiosidade dos exemplos que eu poderia debater, ou porque considero certas características mais interessantes para serem analisadas neste capítulo. Depois de muita consideração sobre como seria a melhor forma de analisar esta obra, escolhi por seguir o caminho dos exemplos, indicando e esmiuçando oito detalhes do longa, em que as características intermidiais entre Cinema e Teatro se apresentam de forma mais contundente.

### I - O Narrador

Jodorowsky, o realizador e não a sua personagem, aparece ao longo do filme, tanto fisicamente, quanto em voz *off*, às vezes como uma “voz da consciência” da personagem principal, às vezes como um narrador direto das ações dramáticas da narrativa e, principalmente, aparecendo como ele próprio, sendo um narrador *in loco* dos acontecimentos e, em algumas cenas muito específicas, interferindo diretamente na narrativa.

Muito embora essa interferência direta do realizador não seja uma característica relacionada ao teatro, com realizadores como Hitchcock que apareciam sempre em seus filmes,

a forma como Jodorowsky se apresenta e se introduz na narrativa de *Poesia Sin Fin* é bem diferente desse tipo de participação. Jodorowsky não se contenta em se apresentar como um extra ou figurante, tendo participação direta no filme e nos seus acontecimentos. Logo no princípio vemos ele presente na antiga rua em que morava em Santiago, falando diretamente para a câmera. Vemos em outro momento, ele falando em voz *off* que era “tempo de crescer” e na sequência trocam os actores e seu personagem literalmente cresce de tamanho. Vemos também ele na cena da cartomante, falando diretamente para o seu personagem e por fim, vemos Jodorowsky entrando na cena final, durante a despedida com o pai, mudando a sequência dos acontecimentos, ratificando a liberdade poética que permeia todo o seu filme.

Algo que eu não poderia deixar de fora, embora seja ainda uma suspeita minha e nada extremamente concreto, é de que há tempos tenho em mente de que Jodorowsky escreveu o personagem “Narrador” da peça *Ópera Pánica* para ele próprio. As semelhanças entre ambos, “o narrador” da peça teatral e o próprio Jodorowsky em cena, ao longo de *Poesia Sin Fin*, são muitas para deixar esse comentário de fora. Ambos têm participação como essa “voz da consciência”, como algo além, de fora dos acontecimentos das cenas, mantendo essa distância com os outros personagens, mas interferindo de forma direta, sempre que o seu “eu personagem” quer ou acha necessário interferir, mudando narrativas e eventos dramáticos, guiando *in loco* as cenas.

## II - A Abertura

Jodorowsky começa o filme com um “desfile de horrores” na sua chegada a Santiago. O realizador falando diretamente com a câmera na Rua Matucana, o local onde ele e sua família se mudaram depois que chegaram na cidade. Jodorowsky conta que apesar de hoje em dia a rua estar em decadência, ela era a “artéria principal” do bairro dos trabalhadores. Entram na cena vários contrarregras, todos vestidos de preto, levantando cenários e cobrindo as fachadas das casas e lojas atuais com fotos em tamanho real da época em que Jodorowsky morou lá. Vários figurantes esperam, completamente estáticos, a chegada de um trem, também carregado por contrarregras. Quando um homem é esfaqueado na rua e suas vísceras ficam expostas, várias crianças correm até ele para roubar seus pertences. Alejandro, agora já adolescente, sai de casa, com expressão de nojo e medo com a cena anterior. Vários dos pedestres estão com máscaras

brancas, sem expressão no rosto e a cada passo que ele dá, alguém lhe oferece algo: primeiro um coelho morto, depois uma gaiola e depois duas prostitutas com seus seios à mostra se aproximam dele. Alejandro foge correndo do tumulto e chega na loja do pai, que o reprimenda pelo atraso. Na entrada da loja, um homem em uma perna de pau, vestido com uma farda militar nazista e um anão vestido de Hitler gritam “A guerra!”. O pai manda Alejandro procurar por ladrões na loja, Alejandro avista um casal que está roubando uma peça de roupa e o pai vem a eles. Primeiro ele chuta o homem caído no chão e obriga Alejandro a fazer o mesmo. Depois leva a mulher para a rua, tira a sua roupa. Os pedestres param para ver a situação e riem da mulher nua. O homem volta da loja, cobre a mulher, os dois se abraçam e saem de cena. O pai avisa a multidão de que acontecerá isso com todos os ladrões. De volta ao interior da loja, a mãe continua a falar todas as suas falas cantando como em uma ópera. Ela avisa que a sua mãe irá encontrar com eles mais tarde para tomar um mate e comer bolo de morango. Alejandro acha um livro em uma cesta na loja e coloca dentro do seu casaco, o anão vestido de Hitler fala para a câmera que o combate não castiga somente os ladrões, mas também os preços altos. Rasga um cifrão de papel e joga para o alto rindo.

Aqui a característica intermidial da linguagem teatral fica clara através da interpretação dos actores, atrizes e figurantes na cena. A caracterização dos personagens e a impressão de cenas “super dramáticas”, para ilustrar o desespero do personagem de Alejandro, que definitivamente não estava lidando bem com a mudança de cidade. Os cenários pintados colocados à frente das fachadas das lojas atuais lembram muito os cenários pintados no teatro, em que o realismo dá lugar a magia dos acontecimentos, sem a preocupação de ter algo concreto como uma loja construída no palco.

### III - Os Personagens

Em um filme comum, a linguagem cinematográfica permite a inclusão de actores e atrizes diversos, cada um interpretando um personagem. Quando acontece alguma mudança nessa dinâmica, é quase natural da indústria do cinema deixar muito claro isso, como que o espectador precisasse dessa explicação a mais para entender que um actor ou atriz estão interpretando mais de um personagem. No Teatro já é diferente: quando um actor ou atriz

entra no palco em uma personagem diferente, geralmente caracterizado por signos que separam as personagens, como figurino e adereços, isso é considerado algo comum para o espectador. Seja por uma limitação de elenco ou por não ser “necessário” escalar um novo actor para um papel pequeno, essa característica de um actor interpretando diversos personagens é algo muito mais comum do teatro. Para esta análise de personagens, eu tive que selecionar e escolher focar em somente dois exemplos. Em *Poesia Sin Fin* temos duas atrizes e um actor que interpretam mais de uma personagem. Carolyn Carson e Ali Ahmad Sa’Id Esber interpretam respectivamente Maria Lefevre/Taróloga e Andrés Racz/Adonis, ambos personagens secundários.

Porém, a principal interação se deve a atriz Pamela Flores, que interpreta Sara, a mãe de Jodorowsky e Stella Díaz Varín, a primeira grande paixão do artista. Jodorowsky utiliza esse jogo cênico entre as duas deixando evidente que ambas as personagens são interpretadas pela mesma atriz. Em uma cena do filme Alejandro, personagem de Jodorowsky, vai pela primeira vez a casa de Stella. Os dois saem do bar e vão para a pensão em que Stella vive. Ela fala para eles tirarem seus sapatos e não fazerem barulho, pois moram muitos aposentados na pensão e eles dormem até tarde. A cada barulho que eles fazem andando na madeira do assoalho, o som de um murmuro monstruoso e melancólico surge. Eles entram no quarto de Stella, que coloca uma venda em Alejandro. Ela fica nua, mostrando seu corpo coberto por tinta e ilustrações nas costas, e se deita na cama. Alejandro, também nu, acaricia o corpo de Stella. Ele tira a venda, vira o corpo dela com a barriga para a cama e se deita em cima dela. Os dois começam a fazer sexo com um forte *closeup* no rosto de Stella e seu cabelo vermelho. A edição corta de forma rápida e seca para um *closeup* da mãe de Alejandro, cantando antes de deitar-se na cama com o pai. O corte sobreposto da mesma atriz que faz dois papéis diferentes no filme é claramente proposital. O pai a chama para deitar-se na cama. Eles se deitam de lado e começam a fazer sexo. A mãe segue cantando uma melodia triste, enquanto o pai continua o ato. O pai para e chora. A mãe o consola.

A personagem da mãe também tem características únicas que merecem ser relatadas aqui. Ela é a única personagem que canta de forma lírica em todas as suas falas. Todas as outras pessoas do filme falam normalmente. Já a Mãe, não. Ela canta, enquanto toca uma melodia ao fundo, acompanhando a fala da personagem e cessando, assim que a mesma, acaba de falar.

Essa característica quase de ópera não é tão comum para o cinema, apesar de existirem alguns casos, mas não é de nenhuma forma estranha ao mundo do Teatro. Podemos ver personagens se comportando de forma completamente diferente no palco, sem que a “magia” dos acontecimentos seja quebrada. O cinema vive um excesso de realismo, muito levado pelo cinema hollywoodiano, enquanto o teatro é liberto dessas amarras, por si só.

Se no exemplo anterior temos uma atriz interpretando duas personagens diferentes, neste próximo exemplo temos dois actores interpretando o mesmo personagem. Alejandro, personagem principal do filme, começa sendo interpretado pelo actor Jeremias Herskovits durante a sua adolescência, e é interpretado por Adan Jodorowsky na segunda parte do filme. Essa troca de actores como uma das formas de demonstrar que o tempo passou é algo comum no cinema. Por exemplo, podemos citar o actor River Phoenix, interpretando o jovem Indiana Jones durante a sequência de abertura do filme *Indiana Jones e a Última Cruzada* e a personagem já famoso e reconhecido mundialmente, interpretado pelo actor Harrison Ford.

Em *Poesia Sin Fin*, Jodorowsky faz essa mudança de actores de uma forma tão simples e rápida que o choque da mudança fica em segundo plano para a sequência de acontecimentos. Na cena anterior, Alejandro corta uma árvore que vivia no quintal da casa de sua avó e foge com um primo, que o leva para a casa das irmãs Cereceda. A casa é uma espécie de castelinho, cheia de arte para todos os lados e funciona como um santuário para artistas se desenvolverem e expressarem sua arte. Carmen, a irmã mais velha, está trabalhando em uma escultura de metal e chama Verônica, a irmã mais nova, que anda na ponta dos pés, vestida de bailarina. Carmen diz que Alejandro tem um bom esqueleto e que será um bom modelo, pergunta qual arte Alejandro cultiva e ele responde ‘poesia’. Eles insistem para que Alejandro faça um poema improvisado. Alejandro para, respira fundo, fecha os olhos e fala “Deixar que a minha vida se consuma, lançando chamadas de sonhos”. Os três o aplaudem, e Verônica mostra o quarto novo de Alejandro. Entra uma voz off de Jodorowsky, falando sobre a felicidade de estar lá, da sensação de liberdade e de estar crescendo. Na cena seguinte Carmen bate na porta do quarto de Alejandro para acordá-lo e nota-se que o personagem trocou de actor. Antes um adolescente, agora o actor que interpreta Alejandro é um homem adulto. Ele literalmente cresceu.

#### IV - Os Contrarregras

Este exemplo é contraditório, porque já o citei previamente e irei citá-lo novamente, que é o uso de contrarregras no filme. Contrarregras são profissionais originalmente de teatro, com a função de auxiliar a produção, trabalhando diretamente com a cenografia e fazendo outras funções mais técnicas, sendo responsável pelo cuidado do cenário, figurinos e adereços. Contrarregras geralmente não aparecem, ficando nos bastidores, organizando para que tudo fique no seu lugar. Existe essa função no cinema, mas é mais ligado à realização, como um terceiro assistente ou ligado a produção, como uma espécie de “faz-tudo” da equipe. Aqui, a grande diferença é de que os contrarregras entram e fazem parte da cena. Já citei a parte em que eles aparecem na abertura, e como já disse, irei citá-los novamente mais para frente, mas dado a importância da questão intermediática, decidi separar uma cena em que eles aparecem tanto quanto os próprios actores.

O pai se senta à mesa para contar o dinheiro que ganharam no dia e é auxiliado por contrarregras, que trazem um carrinho com produtos de limpeza. Ele tira um vaso de flores de cima da mesa, deixando-o de lado, então o mesmo contrarregra leva o vaso embora. Outro contrarregra sai detrás do sofá e pega o saco de papel no qual eles trouxeram o dinheiro, que o pai havia estendido no ar. O pai vai limpando nota por nota e pede ajuda de Alejandro. Alejandro fala que quer contar algo importante para o pai, que zomba dele, mas antes que ele possa falar, um terremoto começa. Alejandro, desesperado pede para que o pai o salve, mas o pai tenta abraçar o dinheiro e não o filho, o chamando de covarde. Na cozinha a mãe segue fazendo o bolo, mesmo com o terremoto acontecendo. O pai pega Alejandro enquanto a casa começa a desmoronar, dizendo para que ele não tenha medo. Que é só um terremoto e que tudo ficará bem. O pai leva o filho até a janela para ver o que está acontecendo na rua e diz para o filho que o medo aumenta os danos, e que a mente é mais potente do que qualquer terremoto. Ele fala para Alejandro ser valente e rir com ele. Os dois começam a gargalhar e o terremoto para. A mãe sai da cozinha com o bolo pronto, cantando “aleluia”. É interessante notar que os contrarregras nessa cena auxiliam somente o pai. A mãe segue na cozinha e Alejandro na sala, sem nenhuma assistência.

## V - Os Cenários

Desde que comecei a pensar nos exemplos para esse capítulo, senti que queria falar sobre os cenários do longa-metragem. Poderia falar sobre a maioria das cenas serem internas, filmadas provavelmente em estúdio, com cenários que propositalmente parecem pintados à mão e elementos de cenografia que parecem ter saído de alguma cave de um grande teatro em ruínas. No final, escolhi dois cenários dos bares que aparecem no filme: o Café Íris e o Papagaio Mudo.

Alejandro entra no Café Íris pela primeira vez: é um bar com uma luz fria, todo cinza, preto e branco. Seus atendentes são homens velhos, vestidos de fatos completos, com gravata borboleta e cartola, andando lentamente dentro do salão, enquanto os clientes, todos homens, ficam em suas mesas com suas cabeças abaixadas. Alejandro entra no bar e vai até o balcão para pedir uma cerveja. Logo depois entra uma mulher com um longo cabelo vermelho, roupa colorida e um casaco de pelos. Assim que ela entra, ela grita para o público do bar “vocês são nada!”. Ela derruba uma cadeira e bate na cabeça de um homem antes de pedir uma cerveja de 2 litros, que ela bebe em um gole. Nota-se também que é a mesma atriz que interpreta a mãe de Alejandro. Ao terminar de beber seu copo de 2 litros, ela arrota. Um homem vai até ela extasiado, fala algo no ouvido dela, que se levanta, mostra seus peitos para ele e o soca. O homem cai desacordado no chão. Ninguém no bar se move. Alejandro pergunta para o atendente que está no bar se ele conhece a mulher. O atendente diz que ela é Stella Díaz, uma poetisa, e avisa para Alejandro tomar cuidado com ela. Stella sai do bar, gritando mais uma vez que eles são nada, com nenhuma reação dos outros clientes.

Já na primeira e única cena que aparece o Papagaio Mudo, ele está com Stella e decidem ir até o Café Íris, mas ao chegar lá, encontram o bar fechado pelo funeral de um dos atendentes. Stella insiste que quer beber uma cerveja falando a frase “Meu reino por uma cerveja” e fala para irem ao Papagaio Mudo. Alejandro tenta dissuadir ela dessa ideia, dizendo que este bar é muito perigoso, mas ela insiste. Os dois chegam ao bar, um local cheio de estátuas de pênis espalhadas pelo recinto, com dois homens grandes dançando abraçados no centro. Stella pede um litro e meio de cerveja para a atendente que é travesti, chamando-a de cavalheiro. A atendente rebate



falando “senhorita!”. Stella, com sua altivez, tira o casaco deixando seus seios cada vez mais a mostra, porém os homens do bar se levantam e vão na direção de Alejandro, perguntando quanto custa o programa. Alejandro, assustado, diz que não se prostitui. Eles insistem e Alejandro fala que é poeta. Os homens riem de Alejandro, o agarram e tentam estuprá-lo, mas Stella chega, salva Alejandro e os dois fogem correndo do bar.

Mesmo nas cenas externas, que aparecem as ruas ou nas cenas internas em lugares reais, ainda assim a equipe de cenografia fez um trabalho incrível de manter a liberdade poética do filme, principalmente com a inserção de novos elementos excêntricos, que o espectador estaria mais inclinado a encontrar em uma montagem teatral experimental de pouco orçamento, com a utilização de elementos claramente baratos, como tapadeiras na frente das fachadas das lojas.

## VI - A Música

Durante meu período trabalhando na Faculdade CAL de Artes Cénicas, no Rio de Janeiro, tive o imenso prazer de ter aulas e ser assistente do encenador e professor teatral David Herman, inglês radicado no Brasil há alguns anos, que me ensinou tanto sobre Teatro e Drama em geral. Uma das principais “dicas” dele para os jovens encenadores era tomar cuidado com a trilha sonora. Músicas populares e até músicas com letras cantadas, podem tirar a atenção do público para a cena, fazendo com que as pessoas “mergulhem em seus próprios pensamentos, lembrando de momentos em que vivenciaram essas canções”. Herman deixa muito claro que isso é algo “contornável” para um encenador, se feito de forma pensada, usando justamente essas canções para remeter algo na plateia. Jodorowsky segue esse conceito no filme, utilizando somente músicas incidentais, sem letras ou partes cantadas, com a banda sonora sendo feita especialmente para o longa metragem pelo seu filho, também o actor principal do filme, Adan Jodorowsky.

## VII - A Máquina

Ao longo do processo de escrita, vi diversas vezes o filme *Poesia Sin Fin*, mas só na última delas reparei em um detalhe no final do filme. Percebi isso, porque fui buscas em minhas anotações e não tinha escrito nada sobre esse detalhe. É pequeno e no meio de tanta influência,

acabou passando despercebido, muito embora eu considere essa “falta de atenção” como uma “imersão na liberdade poética do filme”.

Na última cena do filme Alejandro está em um cais, indo embora de Santiago, em direção a Paris, quando o seu pai aparece de forma súbita, tentando convencer o filho a ficar no Chile. A cena é contada de forma poética, com uma interdição do próprio realizador, que entra em cena trazendo uma máquina de cortar cabelos para Alejandro raspar os cabelos e bigode do pai recriando com liberdade poética a sua partida/despida, já que ambos nunca mais se encontraram. Jodorowsky segura as mãos do pai e de Alejandro, falando que não é assim que deve ser feita a cena, e levanta o pai colocando os dois para se abraçarem. Jodorowsky fala que Alejandro foi para a França e nunca mais voltou a ver seu pai e que quando o pai morreu, Alejandro não derramou uma só lágrima, mas que sob a sua indiferença, seu coração dizia “Meu pai. Não me dando nada, você me deu tudo. Não amando-me, me ensinou a necessidade absoluta do amor. Negando a deus, me ensinou a valorizar a vida.”. Jodorowsky fala para o pai “Eu te perdoo, Jaime. Deu-lhe a força para suportar este mundo onde já não existe a poesia”. Jodorowsky fala para Alejandro tirar a máscara do seu pai, e lhe entrega a máquina de cortar cabelos. Alejandro começa a cortar o cabelo do seu pai, raspando a cabeça e o bigode dele. Os dois se beijam na boca e se despedem felizes.

Jodorowsky utiliza uma máquina de cortar cabelos moderna e sem fios, em um filme passado no final da década 1940, início da década de 1950. Existem, claro, exemplos da utilização de objetos contemporâneos em filmes de época. Esses casos geralmente são exaltados e revisitados de forma quase extenuante, de novo parecendo mais uma “leitura da liberdade poética” do realizador/realizadora, sendo explicado para o público. O caso mais conhecido que me vem em mente é no filme *Maria Antonieta* de 2006, realizado por Sofia Coppola. Em um plano sequência, a realizadora apresenta uma série de sapatos da excêntrica rainha da França e, colocado propositalmente entre eles, encontra-se um *All Star* de cano alto, tênis inventado no século XX. Se no filme de Coppola esta inserção causou furor, tanto dos adeptos mais conservadores, quanto das pessoas que gostaram dessa inserção, a presença da máquina de cortar cabelos moderna no final do filme é encarada de forma tão natural que essa liberdade poética, passa de forma tão despercebida, justamente pelas características teatrais presentes ao

longo do filme, libertando o espectador das amarras da narrativa realista, tão natural do cinema moderno.

#### VIII - Os Desfiles

Psicomagia é o nome da técnica criada por Jodorowsky que busca a cura espiritual através de atos simbólicos, estimulando o inconsciente. Esses atos são criados sob medida pelo psicomago, buscando a cura de traumas psicológicos e elevação do seu eu interior. Tendo sido o escritor do longa, e ainda mais sendo uma história autobiográfica de um tempo tão rico em acontecimentos e questões marcantes para a vida do autor, é natural que ele próprio elaborasse as cenas como uma espécie de rituais cênicos de psicomagia, se libertando do seu passado conforme foi vivenciando as filmagens do guião. No princípio do filme já vemos isso algumas vezes, como na chegada em Santiago, ou na cena em que ele corta a árvore na casa da avó, ou mesmo na cena em que ele faz sexo pela primeira vez com Stella; mas é a partir do término do relacionamento com a mesma que o filme se liberta da narrativa tradicional, com uma série de rituais cênicos em sequência. Cenas como a leitura de Tarot com uma cartomante falando em inglês, ou o beijo entre os dois bonecos falando em francês, entre Luz e André, que posteriormente daria o seu estúdio em Santiago para Alejandro, mantém um caráter muito mais dramático e simbólico do que realista como o cinema. Entre tantas opções, decidi falar sobre os quatro desfiles que acontecem no filme.

O primeiro e o último desfiles são iguais em essência, com características cênicas similares, porém com diferenças entre os detalhes. Em ambas as cenas a personagem de Alejandro anda em um cais, com contrarregras segurando cartazes das pessoas que passaram em sua vida. No começo do filme vemos as pessoas que passaram na vida de Alejandro em sua infância, em Tocopilla, nos eventos narrados no filme anterior *A Dança da Realidade*. Já no final de *Poesia Sin Fin*, vemos as personagens desse filme como se estivessem se despedindo de Alejandro, que mais uma vez embarca no seu barco roxo, guiado por um homem vestido de esqueleto.

Outro desfile que acontece no filme é a cena em que aparece o povo em uma parada militar comemorando a eleição do General Ibáñez em Santiago. A cena começa numa estação de

trem, cheia de bandeiras nazistas. Um grande público, com uma banda tocando esperando um trem chegar. Um homem fardado salta do trem, acena para o público, sobe no seu cavalo e fala ao público que voltou para varrer a corrupção. O público segue ele cantando em uníssono “Ibáñez no poder! Varrendo a corrupção!”. O público que segue o homem está usando máscaras, todos iguais. A cena corta para o interior do Café Íris, onde Enrique canta enquanto alguns de seus amigos dançam. Os atendentes já estão varrendo e alguns amigos já estão caídos, como se o bar estivesse fechando. Alejandro chega e Carmen o convida para se juntar a triste alegria de viver. Alejandro fala que este país (Chile) é uma ilha e que ele está indo embora para Paris. Enrique pergunta por que ele quer fazer isso e fala que todas as cidades são iguais. Alejandro responde que entrará no grupo de André Breton e que ele salvará o Surrealismo, todos riem. Veronica fala que ninguém o conhece lá, que ali em Santiago ele tem seus amigos. Alejandro responde que eles são poucos e que os outros elegeram Ibáñez. Alejandro diz adeus aos amigos que o acompanham até a saída, tentando convencê-lo de ficar. Alejandro segue em frente, gritando “Morte a Ibáñez!”, indo na direção da passeata. Enrique tenta acalmá-lo e vai atrás dele. A passeata segue e Ibáñez, em cima do seu cavalo, fica frente a frente com Alejandro. Ibáñez simplesmente desvia de Alejandro e a passeata o ignora. Alejandro, enfurecido, tenta parar a multidão, que segue atrás do seu líder. Enrique consegue parar Alejandro, mas este continua gritando contra a multidão, chamando a todos de idiotas e fascistas de merda. Enrique tira Alejandro da multidão, e os dois voltam a entrada do Café Íris onde se cumprimentam, testa a testa. Alejandro se despede de seus amigos, pega um violão e canta uma canção para eles antes de ir embora.

Aqui, não poderia deixar de fazer um adendo e mostrar a clara indicação a imensa onda crescente de políticos de extrema direita que se levantam ao poder nos últimos anos no mundo todo, e encarar a cena do desfile militar de Ibáñez como uma alusão não só na parte histórica, mas ao levante de políticos como Trump nos EUA e Bolsonaro no Brasil. É triste ver como a história se repete, mesmo a história que não deu certo, como foi com os fascistas no poder.

A última cena que pretendo analisar é a do carnaval de rua de Santiago. Na cena anterior, vemos Alejandro, visitando a sua antiga casa que pegou fogo, sair com um espartilho queimado que pertencia à sua mãe. Alejandro amarra-o em um conjunto de balões de gás, libertando o

espartilho para voar. Alejandro cai em lágrimas e é consolado por Henrique e seus outros amigos, todos gritam para Alejandro voar. A cena corta para um carnaval na rua, onde todos estão vestidos de diabos vermelhos, com uma banda de fanfarra tocando. Do outro lado, um grande bloco de “esqueletos” com direito a cavalos fantasiados. Os blocos se encontram na rua e fazem uma grande festa. Alejandro aparece vestido de Pierrô, com grandes asas de anjo nas costas, bebendo vinho. Ele vai até um beco, tira suas asas e vomita em um canto. Alejandro depois encontra um espelho e falando com o seu próprio reflexo pergunta quem é ele: “Sempre estive morto” responde, um morto a mais entre os outros mortos.

Alejandro começa um monólogo falando que irá envelhecer, morrer e apodrecer, sua memória será convertida a nada, suas palavras e consciência e tudo que é dele será engolido pelo buraco negro do esquecimento: tudo irá se perder, inclusive o universo. Reclama depois a reflexão que teve, e a angústia que ela gerou. Alejandro, em um gesto de raiva, joga o espelho no chão, fazendo-o se despedaçar. Jodorowsky, o realizador, aparece mais uma vez, vestindo um terno cinza claro e se senta ao lado de Alejandro. Jodorowsky olha para câmera e faz um monólogo em que explica que a velhice não é uma humilhação, porque você se desprende de tudo, virando um ser de pura luz. Corta para Alejandro de volta ao meio do bloco de carnaval, com suas asas abertas, acima das outras pessoas, fazendo um grande contraste da sua fantasia branca, com as fantasias vermelhas das pessoas vestidas de diabo.

*Poesia Sin Fin* utiliza dessa liberdade em forma de poesia, bebendo da fonte da linguagem do teatro desde o início ao fim, utilizando de forma pensada e arquitetada pelo realizador todas linguagens artísticas que Jodorowsky visitou ao longo de sua carreira. Suas características intermediais vão além do teatro, porém essa linguagem teatral é, sem dúvida, a linguagem artística mais presente no filme, justamente pelo teatro ter essa liberdade de englobar, ressignificar e recharacterizar tantas linguagens artísticas. Um filme pitoresco, sim, com sua arte e fotografia pensadas para auxiliar e maximizar as ações dramáticas e intermediáticas. Mas ainda assim, um filme com conteúdo. Com teatro. Com vida. Com Poesia. Sin Fin.



### 3. O teatro vai ao cinema

Gosto de imaginar que, para aportarem em nossa realidade imediata, alguns seres com qualidade especiais vieram ao mundo travestidos de *artistas-bufões* para representar a natureza humana em cada um de seus vícios. (ELIAS, 2018, p. 112)

*Ópera Pánica* é uma peça teatral escrita pelo autor chileno Alejandro Jodorowsky. Composta originalmente em espanhol e publicada em francês, no ano de 2001, no livro *Opéra Panique (Cabaret Tragique)*, pela editora Métailié, a obra teve a sua primeira apresentação anos antes, em 1993 na Itália, com o próprio autor no elenco, junto de seus filhos Brontis, Cristóbal e Adán. Jodorowsky não é um artista convencional, e passou a maior parte da vida transitando entre linguagens artísticas, sendo mais reconhecido pelo seu trabalho como cineasta e psicomago. Sua relação com teatro se deu em quatro épocas diferentes ao longo de sua vida. Primeiro, no início de sua carreira, ainda no Chile, onde estudou interpretação, depois no período que trabalhou na companhia de Marcel Marceau como argumentista e encenador. *Ópera Pánica* é uma peça sobre relacionamentos, uma tragicomédia que relata a humanidade no seu lado mais absurdo de honesto. Com fortes traços de teatro do absurdo, a peça se encaixa na verdade como uma obra “pós movimento pánico”.

Repetições, jogos de palavra, uso de clichês, enredos trágicos colocados de forma cômica, *nonsense* e situações absurdas muito além do cotidiano são os elementos do teatro do absurdo na peça. Em 24 cenas curtas as sete personagens com letras de A a G no lugar de nomes se revezam entre as cenas, coordenadas por um narrador que além de anunciar todas as cenas, também tem texto próprio. Além disso, a peça também tem uma forte ligação com elementos circenses, evidenciados pelo próprio autor no livro *Teatro Sin Fin* (2007), onde ele fala: “*Ópera Pánica* descende diretamente dos diálogos de palhaços que tive a oportunidade de ver nos circos pobres do meu país natal, Chile.” (2007, p. 18)

Meu primeiro contato com a peça foi em julho de 2016. Na época, estava buscando texto para a formatura da minha pós-graduação de Direção Teatral, na Faculdade CAL de Artes Cênicas. Encontrei o texto por uma indicação de uma amiga na biblioteca da CAL, onde um dos professores da instituição havia feito uma tradução no ano anterior para uma montagem do curso teatral. Na época, o que mais me interessou no texto foi a qualidade dos diálogos, e a liberdade em que o autor deixa para o encenador com poucas notas de rodapé e sem indicações de lugar, espaço ou situações prévias. Sua separação por cenas-esquetes curtas também era interessante, porque eu tinha um limite de tempo para a minha montagem final, podendo assim escolher as cenas que mais interessavam para o projeto.

Ao longo da peça, existem três características chaves para pensar nesta obra e suas qualidades com uma linguagem cinematográfica. A primeira está na estética cinematográfica do próprio autor. Seus filmes como *El Topo* (1970), *La Montaña Sagrada* (1973), *Santa Sangre* (1989) e o mais recente *Poesía Sin Fin* (2016) são recheados de simbolismo, *nonsense*, usando imagens e situações chocantes de forma quase naturalista. Sendo assim, adaptar uma peça teatral que contém as mesmas características de seus filmes para o cinema, é algo plausível. A segunda característica é a qualidade dos diálogos. Filmes como *Annie Hall* (1977) de Woody Allen, *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino e *Carnage* (2011) de Roman Polanski (adaptação da peça homônima de Yasmina Reza, que também assina o guião na produção cinematográfica), são exemplos de filmes em que os diálogos são a força que move o filme como um todo. Por fim, a terceira característica é a liberdade que o autor deixa para o(a) encenador(a)/realizador(a), nas construções das cenas. São poucas as indicações de locação, cenário, figurino, além da própria interpretação dos personagens, se tornando mais fácil a adaptação da obra teatral para os cinemas.

Passamos mais de um século elaborando teorias para distinguir cinema e teatro, buscando uma arte “pura”. Tentando definir o que é o cinema “puro” ou o teatro “puro”. Teorias e mais teorias buscando diferenciar e experimentar as características únicas de cada arte. Não é algo estranho pensar em filmes adaptados de peças teatrais. Não tão comum quanto o primeiro caso, mas não é estranho pensar em longas metragens adaptadas de peças. O caminho aberto por George Méliès no final do século XIX, com a entrada da dramaticidade no cinema, tomando



lugar as primeiras experiências cinematográficas, que buscavam mais a recordação do que o uso do drama, toma nos dias atuais novos contornos e abre para novas ideias de experimentação híbrida e intermidial entre essas duas artes. Hoje é cada vez mais comum o uso de vídeo em peças: ao vivo, gravado, em telões ou televisões pequenas. Experimentações e implementações de teorias e práticas que antes eram reservadas ao cinema, são cada dia mais comuns em peças teatrais.

O jogo instituído por esse binômio, o olhar e a cena, supõe regras que podem mudar; convenções e invenções que têm uma história. Desta, vou observar um campo delimitado, dentro do qual diferentes dispositivos marcaram encontro em nome da “impressão de realidade” ou da cena ilusionista que se oferece ao olhar como uma “fatia da vida”. Tal campo não envolve apenas a plena visualidade do espetáculo - o cinema e o teatro - mas também o mundo imaginário na literatura, lá onde estão também presentes questões do “ponto de vista” do narrador e dos modos de composição textual da cena. (XAVIER, 2003, p. 15)

E o caminho inverso, quanto a filmes que não se limitam só a serem adaptados de montagens teatrais, mas na verdade são o teatro de forma pura, mas em filme? No começo da pesquisa o primeiro filme que me veio à cabeça foi *Hamlet* de 1996, dirigido por Kenneth Branagh, baseado na peça homônima de William Shakespeare. *Hamlet* é talvez a peça mais adaptada para o cinema na história. O caso do filme de Branagh se destaca depois por ter quatro horas de duração, usando o texto completo de Shakespeare, mas só no site IMDB, banco de dados e catálogo de filmes, tem mais de 40 adaptações que usam esse nome, além daquelas que são baseadas na história da peça, mas não carregam o nome como é o caso de *O Rei Leão*, animação da Disney de 1994 e *Sons of Anarchy*, série da emissora norte-americana FX, de 2008. Em ambos temos o enredo do tio matando o pai do protagonista para roubar o “trono”, sendo adaptado para histórias completamente diferentes.

Embora existam diversas características que apontem essa adaptação cinematográfica como “teatro na tela”, o excesso de cenários, locações e a exuberância da arte apresentada no filme, vão muito além até das “superproduções” da *Broadway*. Foi aí que eu percebi que talvez não fosse a hora de olhar para o passado, em busca do futuro, mas me atentar ao presente. Segui

então o conselho sobre o momento presente do professor Paulo Filipe Monteiro, que em sala de aula falou a seguinte frase: “Esquecer é lembrar do presente, e nada mais difícil ao actor, e talvez as pessoas, do que estar realmente presente.”

(...) Diz que ele (Umberto Eco), no cinema, faz constantemente uma leitura do filme como linguagem, vendo como os signos foram utilizados: “Qualquer pessoa está defrontada perante um significante visual que remete para qualquer outra coisa”. Enquanto, ao assistir uma peça de teatro, Eco se deixa envolver completamente: ali “qualquer pessoa pode ainda acreditar estar diante da realidade bruta, sem mediação de signos”. (1987:19) Eu, pelo contrário, tenho a sensação oposta: estou mais a decifrar uma linguagem no teatro do que no cinema, onde me é mais fácil por momentos mais ou menos longos acreditar que estou diante da realidade bruta. O ecrã bidimensional consegue dar-me mais a noção da vida tridimensional e levar-me à “suspensão voluntária da descrença”, que é como depois Coleridge, se tem definido a ficção. Também Sartre (85,88) tem esta posição inversa da de Eco: o teatro é fascinante porque é o homem visto de fora, em perspectiva, enquanto o cinema há maior empatia e o espectador entra dentro do filme: “A participação no cinema é maior do que no teatro. (...) No cinema nós *somos* o herói, participamos nele, corremos para a nossa perdição. No teatro, ficamos de fora e o herói perde-se diante de nós. (MONTEIRO, 2010, p. 400 e 401)

O cinema deve às suas origens dramáticas ao teatro, isso é inegável, porém vemos também um crescente número de montagens teatrais que usam não só tecnologias cinematográficas, como linguagens que antes eram quase “exclusivas” da sétima arte. Peças como *Ensaio para uma cartografia*, da encenadora Mónica Calle (abril de 2018 em Lisboa), que apesar de não ter uma câmara ou projeção em cena, tem em seu desenho de luz e coreografia momentos dignos de um filme - mesmo que experimental. É uma peça que permitia a inserção de uma câmara em cena, sendo coreografada obviamente, sem mudar em nada o andamento da mesma. No caso de *Deus da Carnificina* (2006), tanto a peça quanto o filme apresentam características marcantes de hibridismo, e o tema que permite essa fluidez de adaptação quase universal a qualquer país, é um exemplo claro da globalização e dos tempos atuais.

Ainda que tenhamos debates em momentos históricos e abordagens diversas na literatura, nas artes visuais, no cinema, no teatro e nas demais artes; é fato que estamos diante de uma zona de contaminação que transforma suas fronteiras em zonas de indefinição, levando a formas híbridas de criação. As artes cênicas que sempre estiveram associadas às demais artes (como a música, as artes visuais e, evidentemente, a literatura), a partir do surgimento do cinema,

apropriam-se de técnicas as quais, com o advento do digital, nos anos 90, ampliam um vasto campo de experimentações. (LÍRIO, 2016, p. 40)

Em casos como esses é inegável que iram existir comparações entre cinema e teatro, ainda mais pelo pouco tempo entre as adaptações e o texto original. Nesse caso não se analisa quem veio primeiro, mas sim como o espectador teve contato com o conteúdo. Um filme pode ser visto nos cinemas, em DVD ou sem um serviço de *streamcast* como o *Netflix*, porém uma montagem teatral depende de o público ir a algum teatro que esteja passando a peça. As evoluções da tecnologia e das teorias cinematográficas ampliaram as possibilidades de uso da linguagem híbrida-intermidial, do teatro no cinema e vice-versa.

O teatro de prosclênio é o produto dos ideais de ordem social do século XVII. (...) O drama ainda é mecanisticamente dividido: existem os *performers*, o pessoal da produção, uma audiência separada e um roteiro explícito. Uma vez começado, como um monstro, o curso dos acontecimentos é inalterável, talvez condenado por sua inabilidade de refletir o seu entorno. Com nossa mentalidade populista de hoje, é difícil atribuir importância - outra que não seja a que nos ensinaram a dar - a este teatro tradicional. (HIGGINS, 2012, p. 44)

Quando se pensa em um teatro, pensa-se um lugar fixo, uma grande sala de apresentação, com cadeiras elaboradamente dispostas para acomodar um grupo de espectadores. Pensa-se em um palco, com algum tipo de iluminação. Pensa-se na coxia e nos bastidores, no camarim dos artistas, em alguma recepção para o público. Enfim, pensamos no teatro clássico e das infinitas possibilidades a serem encenadas naquele palco. Porém, desde a metade do século XX, tivemos uma quebra entre o teatro e o palco, com os artistas indo cada vez mais para fora dessa área fechada, com os *happenings* e o retorno do teatro de rua, cada vez mais pesquisado e elaborado, dando maior liberdade para os artistas pensarem além do plano do palco.

No século XVIII, o teatro assumiu com maior rigor a “quarta parede” e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. (XAVIER, 2003, p. 17)

Mas pensamos nessa quebra como algo recente, quando vemos que na verdade, esses momentos de ruptura acontecem desde o princípio da história do teatro. São esses momentos que transparecem na história, criando-se perspectivas artísticas, utilizando-se do momento presente e as suas contemporaneidades para novos caminhos de experimentação, mesmo que falhas ou equivocadas, mas sempre construindo algo novo.

Não é mais favorável o diagnóstico que Wagner faz das tentativas de combinação das várias artes no seu tempo. Parece-lhe que as tentativas de articular palavra e música vêm redundando em equívocos. “Cada uma das outras artes retirava da música, mas não dava nada em troca; assim aquela pobre música, que na sua necessidade vital estendia as mãos em todas as direcções, foi forçada a tirar, por razões de sobrevivência. Assim, ela primeiro engolfou a Palavra, para fazer dela o que lhe parecesse melhor. (...), mas a poesia pareceu temer o desafio que a música lhe lançava, deitou ao monstro voraz da Música uns pedacinhos menores e voltou à sua esfera egoísta da literatura, fazendo abortar o Oratório, que acabou por ser transladado, como mera música, da igreja para a sala de concertos. E assim se foi estabilizando e acentuando uma relação de rivalidade e subordinação. (MONTEIRO, 2010, p. 215)

A linguagem teatral é viva e está em constante evolução. E suas conexões com as outras linguagens artísticas seguem como catapultas para novas ideias e formas de expressões. O teatro agrega as outras artes e usa a contemporaneidade para se expandir. Hoje uma câmera no palco, filmando e transmitindo ao vivo, já é algo mais comum, assim como muito tempo atrás a inserção de músicos ao vivo foi algo estranho. Obras híbridas e intermediáticas sempre existiram, justamente por esse tom quase que agregador que a linguagem teatral tem, mas também por suas origens serem intermidiais por si só.

### 3.1 - ÓPERA PÁNICA

Historicamente, o bufão no teatro é afiliado ao bufão de corte. Como personagem nas obras dramáticas, ele quase sempre ocupa um papel secundário, geralmente servindo de contraponto ao protagonista. Sua marca é sempre a de representar a inversão da ordem social, o exagero e a comicidade, características de sua função desde os primórdios. Ele representa a imagem

daquilo que é diferente do modelo convencional, o “outro” no jogo da supremacia. Seu papel no teatro, tal qual uma herança de seus antepassados bobos da corte, continuará sendo o de denunciar, de maneira heroica, como cabe aos fortes e sensatos, mas, sim, por suas tiradas irônicas, debochadas, divertidas, típicas de um sujeito delirante que não merece crédito. (ELIAS, 2018, p. 110 e 111)

Uma peça teatral escrita é só o princípio: existem inúmeras possibilidades de caminhos a serem pesquisados entre o autor, a tinta e o papel até chegar à boca dos actores e as indicações de um encenador. O Teatro dá essa liberdade para o grupo que encena uma peça, e pensar em adaptar uma peça para o cinema significa também pensar em adaptar a linguagem artística da mesma, sem que se perca a força dramática do texto.

Como foi dito anteriormente, a *Ópera Pánica* oferece total liberdade para o encenador, pelas poucas indicações de lugares, de figurinos ou adereços e suas cenas e esquetes que a princípio são contidas dentro delas mesmas. Apesar de ter um grupo indicado de quatro actores e três atrizes, mais um narrador, não precisa necessariamente ser encenado - ou até filmado - por esse grupo de pessoas. Saindo do campo da arte e indo para a arquitetura, que não deixa de ser uma forma de arte, *Ópera Pánica* se parece mais com os esboços de ideias no papel do que com uma planta de um prédio desenhada no computador. Porém, a peça escrita conta dicas preciosas para a sua montagem, a grande questão é como lê-las.

Partindo deste princípio, decidi separar essa análise em duas partes, nas quais vou analisar cinco cenas específicas da peça. Na primeira, falarei sobre como seria possível utilizar a estética absurda e poética do próprio Jodorowsky para pensar nas características intermediais entre cinema e teatro no texto da peça; enquanto na segunda parte irei debater sobre uma adaptação de um trecho da montagem para os cinemas, resignificando dramaturgicamente parte da peça, para criar algo novo. Decidi incluir a descrição das cenas propostas, como uma forma de exemplificar melhor as características e possibilidades intermediárias nesta peça teatral.

Aqui temos duas possibilidades intermediárias. Podemos pensar em uma montagem da peça com características intermediais entre cinema e teatro, ou podemos pensar como seria uma adaptação dessa montagem para os cinemas, utilizando a obra cinematográfica de Jodorowsky como ponto de partida. É importante frisar que em ambos os casos, a estética chocante do autor e a dicotomia entre opostos, como o belo e o feio, o sagrado e o sacrilégio (características marcantes não só da trajetória de Jodorowsky, mas também do Movimento Pânico, e principalmente a força poética da narrativa dramática), são as chaves para entender esta peça como uma obra intermediária.

Escolhi cinco cenas que mais me atraíram para este caminho intermediário, porém, gostaria de deixar claro que essa ideia seria para montar ou filmar a peça inteira. Porém, por questões de espaço e por não querer soar repetitivo em alguns momentos, decidi separar somente estas cinco cenas, que apresentam mais claramente essa questão.

### Os Nadadores

A cena começa com 3 personagens (A, B e D) indo nadar em uma piscina, com C como uma espécie de guardião lúdico da mesma. Aqui já temos uma possibilidade intermediária. A piscina, local onde a cena se passa, pode ser uma locação real de uma piscina real, utilizando os elementos da arte do filme como figurinos, cenário e adereços, desmistificando a estética realista que o cinema geralmente se propõe. Pensando em uma montagem teatral intermediária, podemos usar um telão com projeções ao fundo para ambientação. O narrador tem forte presença nesta cena, devendo ser um elemento estranho ao lugar. Uma espécie de anjo da guarda burocrático, que permeia as ações da cena.

O narrador anuncia “Os Nadadores”. A, B e D sobem em suas cadeiras, colocam toucas de banho e se preparam para nadar. O narrador anuncia “Uma piscina. Três nadadores fazem exercícios, antes de se jogar na água.” Os três se preparam para entrar na água, mas antes de

mergulharem, eles debatem sobre as condições da água e qual seria a forma mais justa de competição. Primeiro debatem sobre a qualidade e densidade da água e que deveria ser regulamentado para a competição. Porém, o debate continua, com B dando um exemplo de que se ele cuspiasse na água, a densidade mudaria e A, dizendo que não teria como controlar se um inseto colocar seus ovos na água. B também cita a quantidade de poeira no ar, e D chega à conclusão de que eles deveriam nadar em água destilada, sob um domo de vidro. A lembra de que para isso eles teriam que nadar com um tanque de oxigênio, o que leva a B concluir de que o problema não tem solução. C, muito cansado e desesperançoso, se levanta e fingindo tocar um sino, avisa aos nadadores de que esta é a última chamada, perguntando se eles iram se jogar na piscina ou não.

A, B e D se preparam para pular, mas novamente são interrompidos por B, que dessa vez traz a questão da temperatura da água. A cena continua com a mesma sequência de acontecimentos se repetindo. A, B e D sempre param antes de entrar na água, deixando C cada vez mais louco, latindo como um cachorro, espumando de raiva e mordendo os outros personagens. C solta a perna de A e vai morder a perna de B, que a sacode de forma distraída, fazendo com que C caia na piscina. C começa a se afogar chamando os nadadores e dizendo que não sabe nadar. Os três continuam a debater e declaram que mais uma vez, o problema não tem solução, sem dar atenção a C que continua se afogando. Mais uma vez, os três se preparam para pular na piscina e um *blackout* corta a cena.

Utilizando a dinâmica pânica, proposta pelo próprio autor, teríamos a liberdade de levar essa estética super realista, como em um mundo mágico, onde é possível um ser, no caso C, ser uma espécie de homem-cachorro-mosca que não é visto pelos outros personagens, sem ter que explicar nada além do que é proposto na cena.

## A Guerra

Em “A Guerra” temos mais uma vez a possibilidade de utilizar uma locação. Como nenhum lugar específico é proposto pelo autor, esta cena poderia ser filmada em um campo grande, ou

mesmo em uma sala de treinamentos. Pensando na montagem teatral intermediática, podemos utilizar os elementos de guerra e briga entre os personagens como uma porta de entrada para uma série de inserções de imagens ao longo das cenas, amplificando a força absurda que a dramaticidade propõe.

As luzes se acendem e o narrador entra em cena, para anunciar “A Guerra”. A, um soldado enlouquecido, corre em círculos dizendo “Sim, meu general. Sim, meu general. Sim, meu general”. B, C e D entram por entradas distintas, dando ordens contrárias para A. D fala “Alto!”. C comanda “Avançar!” e B comanda “Retroceder!”. A fica em dúvida sobre qual ordem seguir e eles repetem seus comandos, fazendo com que A desmaie. Os três generais gritam juntos “De pé!” fazendo com que A se levante. D pergunta para A quem é o seu único general, que responde que D é o seu único general. C responde que é o general de A, que concorda que ele é o seu general. B fala para A de que ele é o general, que responde a B de que ele é o seu general. Os três continuam discutindo com A para saber quem é o general, até que B grita “Traição!”, fazendo com que A responda “às suas ordens meu general” e mais uma vez os três dão ordens diferentes para A, que mais uma vez desmaia. Os três gritam “De pé!” ao mesmo tempo, fazendo com que A se levante, mas continuam dando ordens diferentes, fazendo com que A desmaie. Os três decidem entrar em guerra, dando ordem de atacar para A que começa a se debater, cada vez mais forte, até que desmaia mais uma vez. D fala para os outros que seu exército está cansado e que decidiu assinar um pacto de paz momentâneo. C e D concordam, e eles fazem reverências entre si, apertam suas mãos, assinam papéis, se abraçam, se comovem com o hino nacional e mudam bruscamente de comportamento, ordenando que A se levante mais uma vez. B, C e D saem por lados opostos, dizendo para A seguir o seu único general, que volta a correr em círculos no palco, até que as luzes se apagam novamente.

### A Culpa

Em “A Culpa” temos um interrogatório absurdo, em que A, B e C, tentam descobrir alguma culpa de G. Pensando em uma narrativa cinematográfica, teríamos muitos planos fechados, com



uma locação que pode ser uma cave ou uma masmorra. Uma luz forte, vindo de cima e uma edição rápida, com cortes secos na parte do interrogatório, mudando lentamente até construir a virada final da cena. Pensando em uma montagem teatral intermidial, poderíamos incluir uma câmera na mão de um dos personagens, filmando e transmitindo ao vivo para o telão, utilizando um *closeup* de G para amplificar a dramaticidade da cena.

G dorme tranquilamente em uma cadeira. C, A e B, se jogam sobre G e o acordam a golpes, gritando para G confessar a culpa. G pergunta desnorteado quem ele é, enquanto C, A e B continuam gritando “confessa” para G. Ele pergunta onde está, e C responde que ele está na sua cadeira. G pergunta o que é uma cadeira e A responde que é onde ele está sentado. G pergunta o que é sentado, e B responde “É sentar a bunda sobre alguma coisa que você possui ou não”. G ainda claramente confusa, pergunta o que é “sentar”, o que é “bunda” e o que é “possuir”. A, B e C cortam os questionamentos de G, insistindo para que G confesse. G pergunta o que ele deve confessar, enquanto A e B respondem que é problema do acusado saber o que deve confessar. G responde que gostaria de ter o que conversar, mas A, B e C entendem isso como o começo de uma confissão e começam a anotar o interrogatório, dizendo para G que tudo que ele falar será usado contra ele. G pergunta quem ela é, e A responde que G está aqui para responder e não para perguntar. A, B e C continuam insistindo para que G confesse, até que G fala que é culpado do crime, o que leva A, B e C a perguntarem que crime foi esse. G responde que não sabe, mas A, B e C continuam insistindo, então G fala sobre um homem morto. C interrompe falando que houve um assassinato, mas G fala que foi uma mulher morta. A corta dizendo que uma mulher e um homem foram assassinados. G responde que não, na verdade outro homem. A, B e C chegam à conclusão de que todos os homens foram assassinados por G, que finalmente confessa que é o assassino.

A percebe que eles estão vivos, logo G está mentindo e chega a uma nova conclusão de que G está encobrindo uma confissão muito mais séria. A, B e C golpeiam G, que volta a perguntar onde está, quem ele é e diz que não tem nada para confessar. B responde que eles precisam de uma culpa e G responde que é o culpado. C pergunta de que é G responde que não sabe. C pede para G procurar na sua memória, mas G responde que não tem memória. A, B e C conversam entre si, incrédulos de que G não tem memória, e decidem criar uma para ajudar na confissão.

A, B e C mudam de atitude e ficam melosos. Começam falando para G relaxar, que são amigos e que G nasceu em um país lindo, que a mãe de G era loira e que o pai de G vestia preto. A, B e C continuam falando sobre as memórias falsas de G, até que C fala que G cometeu um ato terrível, uma falta com a lei. A, B e C se entreolham, perguntando um para o outro que falta foi essa e chegam à conclusão de que podem criar memórias, mas não criar a culpa. G abre os olhos e A, B e C voltam a golpeá-lo. G pergunta de novo quem ele é, enquanto A, B e C ficam cada vez mais desesperados, implorando para que G confesse a culpa. C e B se colocam de joelhos pedindo para G falar a culpa, mas G se levanta da cadeira rindo. B fala que G não tem nada para confessar. A, B e C imploram para que G os faça confessar e ache a culpa, mas G fala que eles não têm nada para confessar. A, B e C continuam implorando para que G ache a culpa. As luzes se apagam.

#### A Mulher Ideal

Nesta cena temos um novo elemento: a mudança de atriz ao longo da cena. Enquanto no teatro não temos o auxílio da edição, no cinema poderíamos trocar as atrizes com os pedidos cada vez mais específicos de B, deixando ainda mais claro o absurdo dramático que a cena propõe. Em uma montagem intermediária, podemos propor não a troca de personagens, mas a utilização de imagens pré-determinadas transmitidas no telão.

O narrador entra para anunciar a cena “A mulher ideal”. Entra B, falando um monólogo no qual declara que tem um ideal para o amor e que não se contentaria ou se adaptaria a “primeira mulher que se apresente”. Entra E. Uma mulher “neutra” com uma mala que abre e imita tirar, enquanto fala, objetos e se fantasiar. Enquanto B fala das características que quer em uma mulher, o narrador comenta a troca de figurino de E. B fica em dúvida e se contradiz em vários momentos. E finalmente se apresenta para B, se vestindo exatamente como B havia pedido. B não a reconhece e continua procurando “defeitos” em E, que sempre se adapta ao novo pedido de B. O narrador segue comentando a troca de figurino de E. B continua dizendo que tem um ideal, enquanto E apresenta vários catálogos de roupas, perucas e sapatos. B

continua a desprezá-la, dizendo que tem um ideal, até que E pergunta qual é o ideal de B. B responde “Exatamente o contrário de você”.

### Jantar em Família

Nesta cena temos um jantar entre um casal, que abriga na própria casa um forno gigante, usado por militares para queimar cadáveres, não tão mortos assim. Aqui, podemos mais uma vez utilizar o auxílio do telão para fazer o forno da cena. Poderíamos usar outras imagens para ilustrar melhor os acontecimentos externos, muito embora não haja necessidade disso. Pensando em uma adaptação cinematográfica, teríamos o auxílio de uma locação pensada para essa cena, com um forno - não necessariamente real - e utilizando a arte e cenografia da cena para ilustrar de forma mais completa este mundo.

B homem muito vulgar e F mulher bem vestida, mas de caráter dependente, como uma cachorra fiel. Estão sentados em uma mesa, um na frente do outro, com o Narrador no meio. O narrador anuncia: “O homem abre o jornal e parece ler. A mulher alça os braços dobrados e de joelhos ante a ele, os agita que nem um cachorro pedindo comida. Com um gesto condescendente, o homem lhe dá uma parte do jornal. A mulher saca a língua, radiando de prazer e com uma atitude que imita a do homem, começa a ler.” F imita tudo o que B faz, até que B pergunta se F acendeu o forno. F afirma que sim e diz que o fogo parece uma grande aranha vermelha, o que faz B recriminá-la pelo uso de uma metáfora. F se desculpa. B pede para F lhe servir o seu macarrão bem gelado. F sai e entram pela esquerda D e A, vestidos de soldados, carregando C, que finge ser um cadáver nu. D e A, carregando C, terminam de atravessar o cenário e saem pela direita. Abrem a porta do forno. Escutam o som das chamas. Fecham a porta do forno. O homem, imutável, termina de dobrar o jornal e o guarda no bolso. A e D voltam, limpando as mãos. Saem pela esquerda. Pelo fundo, entra a mulher com dois pratos cheios de macarrão e se senta. O homem e a mulher começam a comer sugando fortemente um interminável talharim. Voltam a entrar pela esquerda A e D carregando C, e saem pela direita. Ouve-se um barulho do forno. Voltam A e D, limpando as mãos sujas de cinzas, e saem pela

esquerda. B pergunta a F quantos corpos já foram queimados hoje, ele responde “provavelmente 50”. B cita que é uma quantidade muito abaixo do normal e F insinua que talvez esteja faltando matéria prima, mas B a tranquiliza dizendo que “os organismos nunca param de morrer” e que o melhor a fazer é não fazer perguntas.

Voltam a entrar A e D carregando C, dessa vez, ele vem berrando angustiado e se debatendo. A e D saem pela direita. Os soldados jogam o cadáver no forno, sem que ele pare de gritar de insultá-los. C, fora do palco, grita “Assassinos! Canalias! Bandidos! Ahhhhhh...!!!” Barulho do forno. Os soldados voltam, limpando as mãos. Dessa vez, sujas de sangue. A e D, com as mãos pingando sangue, atravessam o cenário e saem pela esquerda. B fala que alguns cadáveres são extremamente mal-educados e que não encontrariam um forno tão bom e limpo quanto este em outro lugar. F fala que a língua era primeira coisa que deveria ser queimada, por falarem demais. B e F voltam a sugar, com barulho, o seu interminável talharim. Entram pela esquerda A e D carregando C. Embora não se mexa, C vem cantando uma canção patética. A e D jogam C fora do cenário, supostamente ao forno: o canto se transforma em um grito. Silêncio. O homem e a mulher se olham imóveis, aos poucos e depois com maior intensidade, a mulher começa a cantarolar a canção.

B manda F parar de cantarolar a canção, mas F não consegue parar. A canção vai contagiando-a e B enfia macarrão na boca de F para que ela pare. A mulher enche a sua boca com macarrão, mas continua cantando. O homem bota na boca dela mais macarrão ainda. Ela produz um longo murmúrio com a boca cheia, até cuspir tudo e começar a cantar muito forte. Voltam os soldados. Rapidamente o homem tira o jornal do bolso e começa a ler. Os soldados carregam a mulher, que não para de cantar e saem com ela pela direita. O homem continua lendo, o forno faz barulho. A mulher canta, e ouve-se um grande barulho de fogo. A mulher grita em desespero, o barulho da porta do forno que se fecha porta o silêncio. Voltam os soldados, limpando os macarrões que ficaram grudados nas suas mãos e saem pela esquerda. O homem dobra lentamente o seu jornal e o guarda no bolso. Pelo fundo, aparece uma mulher semelhante, carregando dois pratos cheios de macarrão, dizendo “O seu macarrão, querido. Muito gelado, como você gosta.” Entram pela esquerda D e A, carregando C. As luzes se apagam.

## Não Tem Nada de Bom

Essa ideia não é recente, devo confessar. A escolha dessas cinco cenas e essa mudança da narrativa da peça para contar a história de um casal, com o primeiro encontro, eles empolgados com o novo amor, as primeiras discussões, o relacionamento em declínio e o término, vem da minha montagem de apresentação final da pós-graduação da Faculdade CAL, em direção teatral. Havia um limite de 20 minutos para a montagem final, logo não poderia montar uma peça inteira. Escolhi adaptar cinco cenas que aparentemente não tem uma conexão direta entre uma e outra - tirando as três do meio, que usam títulos similares - mas que poderiam criar uma nova história. Tenho certeza de que outras pessoas fariam recortes diferentes dessa mesma peça, justamente pela liberdade de adaptação da mesma. Aqui, ao invés de usar a separação dos personagens proposta por Jodorowsky, utilizarei A para a personagem da Mulher e B para o personagem do Homem.

### As Orelhas do Amor

Esta cena seria a abertura do curta-metragem, contando a história de como esse casal se conheceu e se apaixonou. Também seria a única cena filmada em uma locação, ao ar livre, utilizando elementos realísticos do cotidiano como uma praça, um banco onde o casal se senta e os pombos, como uma forma de receber o público neste mundo de liberdade poética, criando uma contraposição com os diálogos arquitetados pelo autor.

A, uma menina virginal, está sentada dando comida aos pombos. B, um sedutor, se aproxima e se senta junto a ela, possuído por um grande desejo. Ela finge que não o percebe, ele aproxima o nariz e a percorre aspirando gostosamente o cheiro dela. Ela o reprimenda, falando que irá chamar a polícia se ele tocar nela. B pede desculpas e fala que nunca mais irá fazer isso, mas A o surpreende, dizendo que o contato físico de um homem mais experiente pode ser

interessante e pede para conhecê-lo melhor. A pergunta o que ele faz e B responde que trabalha com sequestros. A não se intimida com isso e faz perguntas cada vez mais específicas sobre os sequestros, e descobre que B corta as orelhas das vítimas com uma tesoura para pedir o resgate para as famílias. A pede para B cortar a orelha dela, mas B se recusa, dizendo que faz isso por dinheiro e não por prazer. A insiste e pede para que B puxe a orelha dela com muita força, o que ele concorda. A pede para que B aumente cada vez mais a força e diz que não quer que sua orelha seja arrancada, mas sim as palavras que ela oculta. B dá um último puxão e A cai anestesiada nos braços de B. B diz a A que parece que ele esteve esse tempo todo esperando por ela, A então pergunta para B se não seria mais elegante cortar as orelhas com um bisturi ao invés de uma tesoura. As luzes se apagam.

#### Os Dois Otimistas

Nesta cena mostra o casal já apaixonado. Apesar de ter uma indicação de que ambos são amigos original da peça, poderíamos muito bem ressignificar essa ação dramática. Aqui o casal tenta brigar, porque no alto de sua paixão, acham que não conseguiriam. Esse jogo cênico, construído principalmente através dos diálogos, abre diversas possibilidades de construção narrativa.

A e B, otimistas, entram cantando alegremente e dançando. B fala para A que todos brigam, menos eles. A concorda e pergunta como eles podem fazer para evitar isso. B sugere que eles disputem uma maçã, mas todas as tentativas de briga terminam com eles felizes e se abraçando. B então dá a ideia de dar um tapa na cara de A, que concorda, mas B não consegue bater. A então grita tremendo para que B quebre o seu dente, mas B não consegue bater mesmo assim. B então pede para A insultá-lo, mas nenhum dos insultos surte o efeito desejado. A fala que não conhece mais insultos, então B dá a ideia de que A fale qualquer coisa, mas o que conta é o tom de voz, dizendo para A falar com raiva. A fala “Batata frita! Bicicleta verde! Telescópio! Microscópio! Gravata! Tomate! Cereja! Botão! Árvore! Arbusto! Florzinha! Passarinho! Meu

amigo!” e desiste de tentar insultar A. Os dois se abraçam, começam a chorar e desistem de tentar brigar, enquanto um consola o outro. As luzes se apagam.

### O Otimista e a Pessimista

Nesta cena já vemos um desgaste no casal, onde A (a mulher) está claramente insatisfeita com a relação, enquanto B (o homem), ainda tenta animá-la, sem sucesso. A dinâmica entre os dois nesta cena remete muito aos palhaços de circo.

B entra em cena perguntando como A está. A responde que está muito mal. B fala que compreende, mas é repreendido por A, que fala que não precisa ser compreendida. B tenta mudar de assunto falando sobre como o dia está bonito, enquanto A responde que está muito calor. B concorda repetindo a frase, o que leva a A pedir para que B não repita o que ele disse. B então diz que está muito frio e A fala para B não contradizer o que ela falou anteriormente. B fala que é para ajudar A, mas A afirma que não precisa de ajuda. B responde que não vai ajudar A, que pergunta se ela não merece ajuda. B tenta entreter A contando piadas, mas todas são cortadas ainda no começo por A. B segue tentando ajudar A, que segue rebatendo todas as falas de B, até que B, desesperado, dá um tapa em A e se arrepende. A chora, B tenta a tranquilizar, recuperando seu ar de otimismo exacerbado pergunta para como A está, no que ela responde mais uma vez “Muito mal”. As luzes se apagam.

### Os Pessimistas

Esta cena sintetiza as grandes brigas que demonstram o princípio do final de um relacionamento, onde nenhum dos dois quer ser contrariado, querendo serem os donos da razão e pensando mais em ganhar o argumento do que chegar a algum lugar.

A e B, pessimistas, obstinados e teimosos, entram de lados opostos, resmungando. Se encontram, param e se olham agressivamente dizendo um para o outro: “Não tem nada de bom”. Os dois não querem concordar, então testam ideias para tentarem discordar do outro, porém eles chegam sempre a mesma conclusão de que não tem nada de bom. B fala que discorda completamente de A, que responde dizendo que também discorda completamente de B. B então anuncia que então tudo está bom para A, que responde dizendo que B discordou dela primeiro e logo, está tudo bom para B. Com os dois concordando de que não tem nada de bom, eles seguem o debate dizendo que a única coisa a ser feita é de que um dos dois desapareça. Eles finalmente discordam um do outro e a discussão escala para uma briga física, porém sem energia ou força nos golpes. Os dois, exaustos, chegam à conclusão de que suas forças são idênticas e de que nada adianta eles brigarem, já que nunca um conseguiria ganhar do outro. Com isso B diz mais uma vez que não tem nada de bom. A responde, dizendo que não tem nada de bom. Eles concordam e continuam tristes, reclamando. Mais uma vez as luzes se apagam.

#### A Mulher com o Fuzil

A cena final não poderia faltar um contorno absurdo e espetacular, condizente com esse espetáculo. A consegue um fuzil e tenta suicídio, mas não consegue apertar o gatilho, pelo tamanho exagerado da arma, com isso ela pede o auxílio de B, que a socorre, mas acaba sendo vítima da própria inocência.

A entra em casa arrastando um fuzil, com um cano comprido, de dois metros e meio, que tem desenhado na culatra uma série de linhas feitas com giz. A encosta a boca do cano na têmpora e estica o braço para tentar alcançar o gatilho, para se dar um tiro. Depois de várias tentativas que não dão certo, chama desesperada para que um homem venha lhe salvar. Entra B oferecendo ajuda, e A lhe pede para que ele aperte o gatilho por ela, já que a arma é grande demais para que ela consiga se matar sozinha. B se nega, dizendo que não conseguiria aceitar tamanha responsabilidade de matar outro ser humano. A diz que poderia fazer isso e pergunta para B se ele quer que ela demonstre. B concorda. Sorridente, encosta o cano na sua têmpora. A



vai até o outro extremo, levanta a culatra do fuzil e coloca o dedo no gatilho. B pergunta a A se ela sente alguma coisa, no qual ela responde que não. Ele insiste, perguntando se ela conseguiria apertar o gatilho e ela responde que sim. B pede para que A lhe demonstre. A aperta o gatilho. Dispara. B cai morto. A com um giz desenha na culatra mais uma linha e fala “Morte aos babacas.”

### Monólogo

Cena pós crédito, algo cada vez mais comum no cinema popular contemporâneo, tendo a sua popularização ligada ao extenso universo cinematográfico da Marvel, companhia originalmente de quadrinhos que hoje tem mais de 20 longas metragens lançados nos últimos 10 anos. B, agora já um fantasma depois de ter sido morto na cena final, entra sério trazendo uma cadeira, sobe nela e abrindo os braços grita: “Sou inocente!”. B recupera a sua seriedade e sai, levando a cadeira. As luzes se apagam. Fim.

## CONCLUSÃO

Quantas vezes devemos reconhecer a condição humana antes que ela se torne redundante? Por quanto tempo devemos tolerar os mesmos fatos da vida antes de começarmos a buscar novos fatos? Acreditamos que a condição humana se expandiu desde ontem, mas as artes populares não estão nos dizendo. (YOUNGBLOOD, 2001, p. 68)

A intermedialidade presente na obra de Alejandro Jodorowsky vai muito além de Teatro e Cinema, com suas inspirações e meticulosidade de criar mundos, tão absurdos quanto o seu movimento pânico e tão realistas quanto o nosso cotidiano. É nesse choque entre real e absurdo que vive a sua arte. O mundo contemporâneo vibra através da rapidez da comunicação, agilizando um processo que hoje se faz em segundos. Podemos, na palma das mãos, olhar e nos conectar com o mundo todo. Podemos ver coisas, que antes só em um museu. A arte não fica para trás nesse caminho, e se conecta intrínseca em si mesma, com múltiplas linguagens e sendo única.

Cheguei elaborar algumas conclusões ao longo dessa pesquisa. A primeira, é de que Jodorowsky não é muito estudado no meio acadêmico, justamente por ser um artista que trabalha com diversas linguagens artísticas, sem focar em nenhuma específica, muito embora ele tenha se dedicado mais na psicomagia e nos cinemas nos últimos anos. É impressionante ver como ele consegue levar elementos do cotidiano e da sua própria vida para a sua arte.

Já em *Poesia Sin Fin*, Jodorowsky utiliza a linguagem cinematográfica muito mais como um instrumento de pluralização da sua própria linguagem artística. É por isso que mesmo em um filme que já no título carrega o nome de outra linguagem artística, também fortemente presente no longa, podemos ver elementos da arte dos palhaços da sua infância e da arte da mímica da sua fase de jovem adulto, da música e da pintura, mais inspirado pelo seu filho Adan e sua atual mulher Pascale, respectivamente. E por fim, a arte que mais agrega artes, desde que foi criada, nascida da junção híbrida de outras artes: o teatro, da sua fase pânica e também da fase pós movimento pânico.

Podemos dizer que Pan é um deus que não tem forma determinada e que representa a ausência de estilo, o que caracteriza nosso método. É um deus que é no outro, que perdeu a sua individualidade para aparecer como um grupo de individualidades. Sempre pertencendo a uma jovem geração, é disforme (chifres e patas) e às vezes se identifica com um feto. Toda nova geração marca uma mudança, uma expiração do antigo; diríamos que o pánico é um espírito que se forma nos momentos transitivos em que uma antiga concepção absorve uma nova: *o pánico aparece sempre como a anunciação de um nascimento espiritual*. (JODOROWSKY, 2007, p. 293)

*Ópera Pánica* mostra o lado humano em seu lado mais tragicômico, dando um leque de oportunidades singulares para um encenador montá-la. Essa liberdade de ser adaptada, justamente por não ter uma forma pré-determinada, também é a sua problemática. Sendo uma peça pós-movimento pánico, mas que ainda assim carrega seu preceito básico de não ter uma forma pré-determinada e ser adaptável às condições sociais, econômicas e regionais, estaria assim invariavelmente, determinando algo. Seja pelas questões de produção e arte, seja por questões tecnológicas ou geográficas. Sendo assim, por mais intermidial que *Ópera Pánica* seja e por mais que um encenador tenha liberdade para ser um realizador desta empreitada, adaptar essa montagem teatral para o cinema feriria o próprio conceito artístico da mesma (a não ser que você considere que Pan, sendo um deus brincalhão, possa ver no cinema uma nova forma de expressão, ainda sendo fiel aos seus conceitos de liberdade).

A arte hoje se conecta. Não é à toa que um brasileiro está estudando em Portugal um artista chileno que mora na França. Se as conexões entre as pessoas se tornaram mais fáceis com a internet, não é de estranho pensar que hoje novos artistas florescem nesse mundo intermediário e híbrido por natureza. O contemporâneo estudado já é passado, devido a velocidade da nova geração. Pensamentos vão crescendo e novas conexões são feitas a todo momento.

Vejo Jodorowsky de certa forma como um artista à frente do seu tempo, não só pela linguagem artística, mas por sua própria jornada de vida. Alguém que foi de barco do Chile para a França, que viveu de teatro na Cidade do México, que foi para a Índia para estudar os ensinamentos budistas e assim, expandiu mais ainda a sua arte. Que buscou, e foi se conectar

com as pessoas. Um ser que construiu sua individualidade com um grupo de individualidades.  
Um *artista intermidial*.

## REFERÊNCIAS

- BOLOGNESI, Mario Fernando. *O Circo na História: A Pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética*. Repertório: Teatro e Dança – Ano 13 – Número 15 – 2010.2
- CERUTTI, Maria Eugenia. (<https://www.artforum.com/news/alejandro-jodorowsky-speaks-out-after-el-museo-del-barrio-calls-off-retrospective-78538> acessado no dia 26/09/2019) acessado no dia 26/09/2019 às 12h46, horário de Lisboa.
- CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. UFMG, 2017.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira e VIEIRA, André Soares (organização). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. UFMG, 2012.
- ELIAS, Joaquim. *No encalço dos bufões*. Editora Javali, Belo Horizonte, 2018.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. Editora Perspectiva, 2010.
- GONZÁLEZ, Rodrigo. (<https://www.latercera.com/noticia/alejandro-jodorowsky-neruda-buda-parra-hombre-comun/>) acessado no dia 16/08/2019 às 19h07, horário de Lisboa.
- JODOROWSKY, Alejandro. *A Jornada Espiritual de um Mestre*. Editora Gryphus, 2016.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Teatro Sin Fin*. Ediciones Siruela, 2007.
- JODOROWSKY, Alejandro. *Psicomagia*. Ediciones Siruela, 2004.
- LANGER, Suzanne K. *Sentimento e forma*. Editora Perspectiva, 1980.
- LÍRIO, Gabriela. *A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- MADEIRA, Cláudia. *Híbrido. Do mito ao paradigma invasor*. Editora Mundos Sociais, 2010.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. *Drama e Comunicação*. Universidade de Coimbra, 2010.
- MUNSTERBERG, Hugo. *A atenção. A Experiência do Cinema*. Organização de Ismail Xavier. Edições Graal, 1983.
- PEREIRA, Fabrício Trindade. *Vidas Submersas – o entre atos de olhares: Alejandro Jodorowsky e sua obra multimídia*. UFMG, 2017.
- RAMÍREZ, Carlos Eduardo Castro. *El Mito y la negación de lo fantástico em Albina y los hombres perros de Alejandro Jodorowsky*. Universidade de Chile, 2006.
- RIBEIRO, Ana Carolina. *Sonho e Cura: A Narrativa como Patologia no Cinema Terapêutico de Jodorowsky*. Universidade Estadual de Londrina, 2016.
- SARTRE, Jean-Paul. *Un Théâtre de situations*. Idées/Gallimard, 1958.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. Editora Cosac e Naify, 2003.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Artscilab, 2001.

## FILMOGRAFIA

ALLERS, Roger. *Rei Leão*. Los Angeles, 1994.

BRANAGH, Kenneth. *Hamlet*. Los Angeles, 1996.

JODOROWSKY, Alejandro. *A Gravata*. Paris, 1957.

JODOROWSKY, Alejandro. *Fando e Lis*. Cidade do México, 1968.

JODOROWSKY, Alejandro. *El Topo*. Nova York, 1970.

JODOROWSKY, Alejandro. *A Montanha Sagrada*. Cannes, 1973.

JODOROWSKY, Alejandro. *Tusk*. Paris, 1980.

JODOROWSKY, Alejandro. *Santa Sangre*. Cannes, 1989.

JODOROWSKY, Alejandro. *O Ladrão do Arco-Íris*. Veneza, 1990.

JODOROWSKY, Alejandro. *A Dança da Realidade*. Cannes, 2013.

JODOROWSKY, Alejandro. *Poesía Sin Fin*. Cannes, 2016.

JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie, un art pour quérir*. Lyon, 2019.

MOUCHET, Louis. *Constelação Jodorowsky*. Varsóvia, 1994.

POLANSKI, Roman. *Deus da Carnificina*. Veneza, 2011.

SUTTER, Kurt. *Sons of Anarchy*. Los Angeles, 2008.

Fonte (imdb.com)